



Universidad Nacional Mayor de San Marcos

Universidad del Perú. Decana de América

Dirección General de Estudios de Posgrado
Facultad de Letras y Ciencias Humanas
Unidad de Posgrado

Estructura y color de los textiles paracas

TESIS

Para optar el Grado Académico de Magíster en Arte Peruano y
Latinoamericano con mención en Historia del Arte

AUTOR

Aldo Fernando DEL VALLE CÁRDENAS

ASESOR

Dra. Martha BARRIGA TELLO

Lima, Perú

2020



Reconocimiento - No Comercial - Compartir Igual - Sin restricciones adicionales

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/>

Usted puede distribuir, remezclar, retocar, y crear a partir del documento original de modo no comercial, siempre y cuando se dé crédito al autor del documento y se licencien las nuevas creaciones bajo las mismas condiciones. No se permite aplicar términos legales o medidas tecnológicas que restrinjan legalmente a otros a hacer cualquier cosa que permita esta licencia.

Referencia bibliográfica

Del Valle, A. (2020). *Estructura y color de los textiles paracas*. Tesis para optar grado de Magíster en Arte Peruano y Latinoamericano con mención en Historia del Arte. Unidad de Posgrado, Facultad de Letras y Ciencias Humanas, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima, Perú.

HOJA DE METADATOS COMPLEMENTARIOS

Código ORCID del autor	-----
DNI o pasaporte del autor	DNI 07967753
Código ORCID del asesor	Orcid.org/0000-003-1748-0664
DNI o pasaporte del asesor	DNI 08239684
Grupo de investigación	GI Literatura y Arte
Agencia financiadora	-----
<p style="text-align: right;">se</p> <p>Ubicación geográfica donde desarrolló la investigación</p>	<p>Lugar: Lima</p> <p>Coordenadas geográficas: Lima, Pueblo Libre; Lima 1.</p>
Disciplinas OCDE	<p>6.4 Historia del Arte.</p> <p>http://purl.org/pe-repo/ocde/ford#6.04.02</p>

UNIDAD DE POSGRADO
ACTA DE SUSTENTACIÓN DE TESIS DE
GRADO ACADÉMICO DE MAGISTER

A los veinticinco días del mes de setiembre de dos mil veinte, siendo las 15.00 horas, vía Skype se reunió el Jurado de Grado integrado por los profesores Dr. Luis Fernando Villegas Torres (Presidente), Dra. Martha Barriga Tello (Asesora), Mg. Patricia Victorio Cánovas (Informante) y Mg. Luis Ramírez León (Informante) para calificar la sustentación de la tesis titulada **ESTRUCTURA Y COLOR DE LOS TEXTILES PARACAS**, presentada por el señor Aldo Fernando Del Valle Cárdenas Bachiller en Arte con mención en Pintura, para optar el Grado de Magíster en Arte Peruano y Latinoamericano con mención en Historia del Arte.

Hecha la exposición y absueltas las preguntas formuladas por el Jurado, éste acordó la siguiente calificación de acuerdo a lo establecido por el Reglamento General de Estudios de Posgrado.

MUY BUENO (17)

Habiendo sido aprobada la sustentación de la tesis, el Jurado recomendó que la Facultad proponga que se le otorgue el grado académico de Magister en Arte Peruano y Latinoamericano con mención en Historia del Arte al bachiller **Aldo Fernando del Valle Cárdenas**.

El acto académico de sustentación concluyó a las 17:40 horas.



Dr. Luis Fernando Villegas Torres
Presidente
Profesor Auxiliar T.C.



Dra. Martha Barriga Tello
Asesora
Profesora Cesante



Mg. Emma Patricia Victorio Cánovas
Informante
Profesora Asociada T.C.



Mg. Luis César Ramírez León
Informante
Profesor Asociado T.C.

A la memoria de mis amados padres, Olga y Augusto, siempre presentes como mayor ejemplo de dedicación, honestidad y responsabilidad con sus ideales y valores, que me guían para intentar construir un futuro mejor.

ESTRUCTURA Y COLOR DE LOS TEXTILES PARACAS

INDICE

INTRODUCCIÓN	4
CAPÍTULO I	7
1.1 Cultura Paracas: contexto histórico:	7
1.2 Antecedentes del presente estudio:	8
1.3 Textiles Paracas: marco conceptual y técnico:	16
CAPÍTULO II	28
2.1 Análisis formal y técnico de los mantos Paracas Necrópolis: tipologías de personajes, posiciones y colores	28
CAPÍTULO III	122
3.1 Contenido e interpretación de los mantos Paracas Necrópolis	122
SÍNTESIS	143
CONCLUSIONES	147
BIBLIOGRAFÍA:	151
ANEXOS / ARCHIVO DE IMÁGENES:	156

INTRODUCCIÓN

El objetivo de la presente investigación es estudiar la estructura compositiva y la distribución del color en los mantos Paracas Necrópolis. He realizado diversas visitas desde el primer semestre del año 2015 a la colección Paracas del Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú de Pueblo Libre (MNAAHP); a la sala especial adaptada para el manto blanco en el Museo de Arqueología y Antropología de la UNMSM durante el año 2017; y a la sala Paracas de la colección permanente del MALI, en ese mismo periodo. La exhibición Nasca del MALI, también fue materia de mi estudio con un manto seleccionado para este trabajo (agosto-octubre 2017).

De los cinco mantos evaluados, y habiendo registrado mediante fotografías todas estas colecciones, he tomado mayor interés por los mantos Paracas Necrópolis, por tratarse de composiciones visuales que muestran mucha riqueza de color y de movimiento, tanto en la estructura como en el ritmo de los elementos sobre el soporte de la tela. Los personajes antropomorfos también presentan una configuración orgánica más naturalista que el periodo Cavernas, y esto embellece el acabado final de las piezas tejidas. Investigadoras de los mantos Paracas, como Anne Paul han clasificado, grosso modo, estos tejidos como mantos “lineales”, los ligados al periodo Cavernas y mantos “bloque de color”, los utilizados en el periodo Necrópolis.

La motivación del presente estudio lo tengo desde niño, los mantos Paracas siempre me llamaron la atención por su riqueza cromática; la complejidad de la distribución de los elementos repetitivos y el misterio de los personajes representados. La visualización de un manto Paracas nos comunica tanto color como una pintura realizada en distintos materiales, en este caso, lográndolo en telas con hilos de colores tramados y figuras bordadas, por lo que las emparentamos con el universo de la pintura. Siendo mi primera especialidad la pintura, me apoyo en los elementos del lenguaje plástico visual para abordar estas piezas textiles, tanto en líneas, colores, movimientos, ritmos y pesos visuales y el espacio negativo y positivo, lo que también podemos llamar el sistema forma. Mi hipótesis es que algunos patrones de color y de estructura compositiva que se pueden

identificar en los tejidos Paracas Necrópolis tienen ritmos constantes y/o acelerados que se reconocen en función estrecha con una lógica significativa o simbólica propias de su cultura, de acuerdo a los aportes brindados por la arqueología. La metodología ha sido el análisis visual minucioso de las piezas textiles, en orden: primero los espacios y sus separaciones en los fondos: bordes y campo; en segundo lugar, la estructura, es decir, solo los elementos y su distribución en el espacio, el orden y movimiento entre ellos; y en tercer lugar el color. En este trabajo no se ha pretendido profundizar en las técnicas de tejido, cuya especialidad, merecería otra investigación y que tienen también un

material bibliográfico profuso. Se mencionan algunas a lo largo del estudio, pero no ha sido prioridad este enfoque. He ordenado la investigación, en el capítulo I, buscando los antecedentes de este tipo de estudios, desde los más antiguos hasta los más recientes, y el contexto histórico de los mantos estudiados; en el marco conceptual y técnico he hecho referencia a algunos términos formales de análisis y técnicas utilizadas en los textiles, así como los métodos aplicados para esta investigación como el método historiográfico-crítico (Victorio, 2010: 60-61), que es el más indicado para este periodo porque compara las propuestas previas de conocimiento e interpretación de diversos estudiosos, y el método de análisis formal que se basa en la “interrogación de la obra”. En el capítulo II, he hecho un exhaustivo examen de los 5 mantos elegidos y sus patrones tanto en color como en distribución de sus elementos. En el capítulo III, he abordado algunas posibles interpretaciones y contenidos de cada uno de los mantos explorados. Termino con las conclusiones y la bibliografía revisada. En los anexos, están los archivos de imágenes de los primeros mantos de la investigación. Este estudio es importante pues permite develar una lógica cromática en los tejidos Paracas, específicamente en el periodo necrópolis y también un número limitado de repeticiones de personajes en serie para cada manto, según la paleta de color usada para el atuendo o vestuario. Otra forma de ordenar el diseño de estos mantos es mediante el dibujo y su posición- sea de cabeza o de pie- en los trazados de las figuras.

Entre los objetivos que se persiguen con el conocimiento de esta lógica cromática de los tejidos Paracas Necrópolis es poder dimensionar la belleza en los contrastes de colores, el ritmo visual y poner estos tejidos en el contexto del principio de orden en la decoración (Gombrich 1999:72, 82,292 y 301) y de sus posibles significados en los personajes antropomorfos y zoomorfos, los juegos de luces y sombras que les dan sentido de temporalidad y el fuerte componente de ritualidad en la abundancia de cabezas-trofeos y herramientas punzocortantes en las manos de estos personajes. Esta investigación puede ser un punto de partida para un estudio comparativo posterior con tejidos de otras culturas prehispánicas como Nasca, Chancay o Inca, que en sus tocapus presenta también lógicas de color en sus diagonales o en el dibujo del trazado de base.

Se presentaron algunas dificultades en el proceso de investigación al inicio, pues en el MNAAHP no permitían el ingreso con cuadernillo de apuntes, necesario para tomar notas de los colores y sus posiciones, que luego fue subsanado gracias a una carta de la oficina de posgrado de la UNMSM al mismo museo. No es recomendable fiarse en los colores de las cámaras fotográficas para las notaciones de color pues son muy imprecisas, es mejor comprobarlas directamente sorteando también la influencia de las luces led, que ponen en las vitrinas de los museos, porque pueden variar ligeramente la tonalidad de los colores reales. Otra dificultad fue el deterioro de algunas telas por pérdida de hilos, esto sobre todo en el manto de la colección permanente del MALI, elegida entre otras en este estudio. Lo que no

pretende ofrecer esta Tesis es un manual de tejido o de técnicas de tejido en el arte Paracas, pues si bien es cierto que los patrones de color son resultado del tejido de hilos de colores diversos a modo de bordados sobre telas llanas de fibra de algodón, en esta oportunidad se está estudiando la organización compositiva de los colores y los posibles significados de los personajes representados en sus connotaciones culturales, sociales, políticas y religiosas o rituales, más allá del aspecto puramente técnico o artesanal de estos mantos. Es una tesis dedicada al estudio de estos tejidos como piezas de arte, como totalidades de composición y color; como unidades de sentido y mensaje; como misterio de un sentido de viaje entre el mundo de los vivos y el mundo de los muertos; o si se quiere un viaje hacia el mundo de los dioses del universo y cosmovisión Paracas que habitan junto a sus ancestros.

Deseamos expresar nuestra más profunda gratitud a distintas personas que han contribuido en la ejecución de este trabajo. En primer lugar agradecer especialmente a la Dra. Martha Barriga por su asesoramiento, apoyo con material bibliográfico, acertadas sugerencias y recomendaciones. Al Museo de Arte de Lima y su Archivo Digital de Arte Peruano, que me facilitó material fotográfico para el manto 319-9. A la arqueóloga Delia Aponte por atender gentilmente a mis preguntas y animarme en el despliegue de esta investigación.

CAPÍTULO I

1.1 Cultura Paracas: contexto histórico:

Los mantos elegidos para el presente estudio son del periodo Paracas Necrópolis Tardío. Para situarlos en el tiempo hay que recordar que la cultura Paracas se desarrolló entre el 700 a.C. al 200 d. C. a fines del periodo conocido como Horizonte Temprano o Formativo, de acuerdo a los estudios arqueológicos de Julio C. Tello y Toribio Mejía Xesspe (1979). Basándose en el patrón de enterramiento se dividió la cultura Paracas en dos periodos: Paracas Cavernas (700 a.C. -200 a.C.) y Paracas Necrópolis (200 a.C. -200 d.C.). La cultura Paracas se ubicó geográficamente en la denominada Península de Paracas, entre los ríos Ica y Pisco, en el actual departamento o región de Ica. Desde aquel lugar, las manifestaciones culturales de Paracas se extendieron desde Cañete, al norte, hasta Yauca, al sur. Los arqueólogos Julio C. Tello y Mejía Xesspe, junto a un equipo de colaboradores, proceden a desenterrar entre 1925 y 1928 de Cerro Colorado, Arena Blanca o Cabeza Larga y Wari Kayan en la costa sur (Ica), 429 fardos funerarios.

Los fardos que fueron desenterrados de Arena Blanca o Cabeza Larga y Wari Kayan contienen los mantos de Paracas Necrópolis, que además presentan las mismas características de deformaciones craneanas en los cuerpos que encierran:

La deformación craneana de las momias de Wari Kayan es de tipo tabular cilíndrico, con notable depresión bregmática, idéntico al tipo de los cráneos de las Necrópolis de Arena Blanca o Cabeza Larga, diferente del que abunda en las “Cavernas” de Cerro Colorado. Asimismo, se nota la ausencia casi absoluta de trepanaciones craneanas en los cadáveres de Wari Kayan, lo que revelaría la desaparición de causales que provocaron las intervenciones quirúrgicas en el periodo cultural precedente. (p. 340)

Cabe mencionar también que los fardos contenían muchos tejidos y prendas, no solo los mantos: llautos, esclavinas, fajas, cintas, faldas, hondas y ornamentos de uso personal. Los mantos tienen dimensiones mayores al resto de las prendas (miden en término medio unos 2.50 m x 1.30 m), como si se tratara de lienzos pintados usando hilos de colores, ahí se inicia el interés de tratarlos como piezas de arte. Si bien Tello (2005) advirtió que los mantos también pudieron ser prendas de vestir, Kauffmann Doig (1999) hace una precisión sobre cuál habría sido la forma correcta de lucirlo:

Julio C. Tello vistió maniquíes con prendas de indumentaria Paracas-Necrópolis extraídas de fardos funerarios. Colocó los mantos como si fueran yacolla(s) de tiempos incaicos, es decir sostenidos en los hombros. Sin embargo un testimonio de la época que presenta a dignatarios Paracas-Necrópolis retratados en un manto, revela que esta prenda cubría la cabeza a manera de una larga mantilla (Kauffman 1999: 210)

Sin embargo, Carrión (1931) y muchos años después Frame (2007) y Peters (2007) confirman que hubo tejidos bordados en los fardos que no parecen haber sido usados por el difunto:

Las prendas, muchas de ellas sin uso, debieron haber sido ofrendados al cuerpo “como señal de su nuevo estatus como difunto” (Dwyer y Dwyer 1973:160). Carrión registra una gran variación en las dimensiones de cada tipo de vestimenta: en el caso de los ponchos pequeños el tamaño se cuadruplica, mientras en los turbantes de septuplica (1931:75-85). Las grandes diferencias en el tamaño, así como la presencia de ropa en miniatura, sugieren que el vestuario hallado en los fardos se refiere a una misma temática narrativa que parece estar reflejado en la estructura del fardo y en la imaginaria bordada: el crecimiento y la transformación del difunto (Frame 2007: 66-67)

Es importante señalar la presencia de muchas prendas que adornan el fardo y que pueden haber sido confeccionadas no para ser usadas en vida, sino con el propósito de servir como ofrenda a esos rituales post-mórtem. Las evidencias serían, primero, el excelente estado de conservación de los tejidos finos, indicativo de haber sido enterrados sin mucho uso o que estuvieron poco expuestos a la luz, a las sales o a los elementos orgánicos. Segundo, las grandes cantidades de ciertos tipos de prendas hallados en determinados fardos, como si fueran ofrendas dentro de alguna categoría. También se incluyen textiles sin acabar, como si hubieran estado en proceso de elaboración al momento del rito. (Peters 2007: 26)

Queda entonces, la pregunta válida de si los mantos, siendo prendas de vestir de uso ceremonial para la élite paracas, como sacerdotes, chamanes o guerreros, tuvieron diseños diferentes cuando fueron hechas para su uso en vida, que aquellas fabricadas *ex professo* para su fardo funerario en el viaje de transformación hacia el mundo de los muertos, de los ancestros y de sus dioses.

1.2 Antecedentes del presente estudio:

Entre los primeros estudios formales sobre los mantos Paracas en su composición visual y uso de colorantes para sus hilos o hebras, está un artículo de Yacovleff y Muelle para la *Revista del Museo Nacional* del año 1934. Encontramos diagramas a mano alzada de varios ejemplares, y exhaustivos análisis de estructura y posición de los elementos o figuras antropomorfas. Incluyen algunos listados de colores, pero se pierden en explicaciones técnicas del tejido y, si bien establecen la lógica de las diagonales en las secuencias de color,

no ofrecen un análisis visual estético, sino sólo un registro algebraico de los bloques de color, justamente porque este análisis tiene una intención más ligada a la arqueología que a la historia del arte. Se trata del fardo 217, respecto del cual los autores de este artículo detallan cada una de las prendas encontradas, entre mantos, unkus, paños, faldellines, tocados y otras prendas. Sobre el arte Necrópolis señalan un dimorfismo estilístico: geométrico y seminaturalista. Comparan el repertorio temático de Paracas con el arte Nasca. (Yacovleff y Muelle, 1934: 69-153)

Luego, podemos destacar las reflexiones de Emilio Harth-Terré (1976), en torno a su hipótesis del uso del signo verbal en los mantos funerarios de los paracas. Intenta comparar las vírgulas que salen de las bocas de algunos diseños Paracas con las del arte mochica y azteca, pero también admite las limitaciones para demostrar sus postulados:

Es comprensible que el examen y crítica de una o varias figuras simbólicas no puede hacerse una a una, aisladamente sino en un conjunto comparativo entre las varias de los muchos mantos incorporados en las colecciones de nuestros museos o del extranjero. Puede que esta afirmación previa parezca demasiado categórica; y es discutible pues si no se conoce la relación entre las figuras bordadas no solo en un mismo fardo sino en varios, quedamos en una insustancial apreciación de un orden que ignoramos definitivamente. (Harth-Terré 1976:34-35)

Tal vez los aportes más interesantes en Harth-Terré sean sus referencias a los estudios del manto-calendario que está en el Museo de Brooklyn, y a la tela-muestrario que se conserva en el Museum of Primitive Art de Nueva York. Esta última contiene una serie de bordados a modo de muestrario o cartabón que serviría de norma para los tejedores paracas (HathTerré 1976:37-38). También, es importante mencionar lo que nos sugiere en este párrafo:

he descubierto en el manto sp.11 del fardo funerario 319 (Museo de Antropología Pueblo Libre, Lima) que el artista bordó una figura distinta de la que le servía de guía la previamente dibujada al carboncillo sobre la tela; es decir que varió el símbolo al hacer el nuevo bordado. El trazo al carbón parece corresponder a la figura de uno de los mantos funerarios sp. 28 del fardo 451. (Harth-Terré 1976:37)

Este uso de un dibujo previo hecho al carboncillo sobre la tela, antes del bordado, en un manto por él estudiado, deja entrever un orden premeditado para la distribución de los elementos visuales en el espacio de la tela, e incluso para la distribución de los colores como veremos más adelante. Esto mismo lo confirma Kauffman Doig (1999), cuando señala “Antes de ser bordadas las figuras, éstas eran bosquejadas en la tela” (p.210). Si bien es cierto que Harth-Terré pretende encontrar signos verbales en las serpientes que salen de las bocas de algunos personajes de los mantos Paracas, su lectura está muy sesgada porque rápidamente quiere pasar a una interpretación semiótica, sin tener los elementos ni fuentes adecuadas para hacerlo, así resulta siendo sólo un análisis especulativo.

Los estudios más destacados y completos sobre los patrones de composición visual, manejo del color, la técnica en el tejido y sus implicancias simbólicas, así como sus modalidades, los han realizado Anne Paul y Mary Frame. Cabe también mencionar los estudios que se han hecho en torno al manto conocido como “calendario”, conservado en el Brooklyn Museum, estudiado tempranamente por Jean Levillier (1928), analizado también por Julio C. Tello (1959), Raoul d’Harcourt (1962) y Sawyer (1997). Se trata de un manto muy complejo con 90 figuras de rasgos diferenciados. Otros textiles catalogados como calendarios: el manto Gotemburgo y el manto Cánepa han sido estudiados por Krzysztof Makowski (2002) y Julio C. Tello (1938) respectivamente.

Mary Frame (2007) nos recuerda el fuerte vínculo entre los fardos y la fertilidad de la tierra, así como su condición de elemento propiciatorio de la abundancia agrícola, cuando encuentra en el fardo 91 un saco con 12 kilos de frejoles negros, y un buen grupo de waras- ropa interior- que evocarían la capacidad de procreación y fertilidad humana, en lugar de un cuerpo humano:

el ejemplo más intrigante es el del fardo 91 (...). En él, la mayoría de prendas eran waras de dos lazos, y tenía en el núcleo un saco con 12 kilos de frejoles negros, en vez de un cuerpo humano. La sustitución por frejoles sugiere la creencia en el potencial regenerativo del cadáver. Las imágenes de frejoles que brotan de las figuras bordadas y el enterramiento en la tierra del fardo con forma de semilla, son indicadores adicionales que el ritual mortuario estaba parcialmente centrado en el tema de la fertilidad de las plantas y la abundancia agrícola (...). La presencia de tantas waras en el fardo 91 estaría señalando que la abundancia agrícola y la capacidad de procreación y fertilidad humana eran conceptos relacionados. La vestimenta mortuoria, con sus diferencias por género, tamaño y su distribución irregular entre los fardos, parecen ser medios para expresar diversas ideas centradas en la fertilidad, el crecimiento y la transformación.

(p. 67)

Estilos y configuraciones:

En torno a los estilos de los textiles Paracas, el estilo Color en bloque tiene contornos curvilíneos y áreas de color sólido, es decir, es más orgánico y ligado a la técnica del bordado sobre la tela llana. Jane Dwyer (1971) ya usaba estos términos, estilo lineal y color en bloque, y Frame nos alerta del problema de encontrar en un mismo fardo la presencia de distintos modos de concebir el diseño. Ante este dilema, Anne Paul sostuvo que éstos

“transmiten distintos tipos de información” (1990: 75) y encuentra un estilo más: el de línea gruesa.

(ver fig. 1)



Fig. 1: a) estilo color en bloque / b) estilo lineal / c) estilo línea gruesa o ancha/imágenes: a- fotografía ADVc; b y c- tomadas del libro *Hilos del pasado, El aporte francés al legado Paracas*(2007).

Ann Peters (2000) se refiere muchas veces a la presencia de la tradición Topará en la costa sur, y propone interacciones con la sociedad Paracas lo cual, según esta autora va llevando a una mutua transformación cultural, dando lugar al nacimiento de la tradición Nasca (p. 246).

Para Frame (2007), sin embargo, esto se trataría de una confluencia de rituales mortuorios relacionados a un culto regional, es decir, en un mismo lugar de enterramiento confluyeron entidades políticas diferentes: Paracas, Topará, Nasca, incluyendo algunos sub estilos o estilos híbridos que aún no han sido aislados. (p.72)

Anne Paul (2010) realiza un estudio muy profundo de los textiles transicionales en los fardos tardíos de Paracas Necrópolis, poniendo énfasis en los cambios de la tradición cultural.

Encuentra telas más pequeñas que los tradicionales mantos- de promedio 3 x 1.5

m.- y otras diferencias como la doble cara de estos textiles, aunque conserva el orden de las diagonales en la distribución de los colores en los hilos:

Resumiendo, las novedades notables presentes en esta tela son: 1) algunos elementos del diseño, incluyendo su tamaño mas pequeño y los flecos fijados a las orillas laterales entre los segmentos en “U”; 2) el uso de técnicas textiles estructurales y superestructurales que hacen la tela reversible (...)3) la orientación de las imágenes en los bordes, con los pájaros en ambos lados mirando hacia la misma dirección; y 4) el tipo de movimiento de simetría en dichos bordes. Por otra parte, los colores de los hilos del bordado, la disposición de las imágenes en el campo en forma de damero y los patrones de color en el campo y los bordes del tejido siguen el estándar de los textiles del estilo Paracas Necrópolis. (p. 20)

Por otro lado, también destacan los estudios realizados por Mary Frame, Lourdes Chocano y Carina Sotelo, en torno al manto blanco que se encuentra en el Museo de Arqueología y Antropología de la UNMSM. Mary Frame (2008) resalta las relaciones jerárquicas entre las figuras que habitan el manto blanco. Distingue el género de las figuras representadas por el vestuario que usan. Por ejemplo, el empleo de alfileres para sujetar los vestidos corresponden a prendas del personaje femenino:

Las fuentes etnohistóricas indican que las mujeres andinas que usaban alfileres para sujetar sus vestidos generalmente usaban un único alfiler sobre cada hombro, mas que pares de alfileres como se representa en las figuras bordadas. Aparentemente, la práctica de usar pares de alfileres era rara. La descripción de Juan de Betanzos sobre un momento en el que se usaban pares de alfileres, durante el periodo inka, puede sugerir porque (...). Betanzos describe como la novia del Inka Yupanque usó un vestido finamente tejido, sujetado con cuatro alfileres de oro, cada uno de dos palmos de largo, cuando fue presentada al inka para que sea su esposa, poco después que este fuera coronado. Dificilmente se puede imaginar un momento mas significativo o estatus social mas elevado. Los pares de alfileres largos sobre los hombros de las figuras bordadas puede indicar el alto estatus de las mujeres representadas. (p. 248)

Las figuras en el manto blanco se ordenan por diagonales. En las diagonales impares habitan personajes del alto nivel social y simbólico, por la presencia de diademas dobles en su tocado y plumajes, además del uso de narigueras. En las diagonales pares aparecen personajes de menor rango según las características de su vestuario. Además, el uso del color púrpura para los bordes del manto, lleva a pensar que se trata de una prenda de alto rango y representación simbólica de personajes de mucha importancia en el imaginario iconográfico de los paracas. Por la dificultad en obtenerlo, el púrpura es un color de uso excepcional también en otras culturas de un grado de desarrollo similar o mayor, según los contextos. Eva Heller (2004) en su libro *Psicología del Color* nos recuerda que “el violeta tiene un pasado grandioso. En la antigüedad era el color de los que gobernaban, el color del poder. Este violeta es el púrpura” (p.193). Y también en el contexto de los emperadores bizantinos y carolingios como Carlomagno, nos señala:

El púrpura siguió siendo el color del poder mientras hubo auténtico púrpura. Las telas teñidas de púrpura llegaban a occidente sólo como regalos de los emperadores bizantinos. El manto púrpura que llevó Carlomagno cuando fue coronado era un regalo de Bizancio. (p. 197) Entonces, considerando a este color como algo muy especial que raramente se presenta en la naturaleza, salvo algunas flores o frutas, tiene una fuerte carga simbólica. Volviendo al manto blanco, nos acercamos a una realidad de realeza o sagrada:

Las interrelaciones en el mundo mítico lógicamente pudieron reflejar las relaciones sociales entre los vivos, y sirvieron para aumentar y promover la continuación de la formación social. Los regímenes, desde las pequeñas jefaturas hasta los estados complejos, usan el arte, el mito y la religión para validar su existencia. Aunque se sabe poco sobre la organización social en la Costa Sur de hace casi dos milenios, podemos estar en una mejor posición para hacer hipótesis sobre la formación y las relaciones sociales, reales y míticas, a través del análisis cuidadoso de las interrelaciones entre las figuras y de los patrones de repetición sobre los tejidos bordados.

(Frame 2008: 261)

Lourdes Chocano (2012) realiza una interpretación que llama “iconográfica” del manto blanco, analizando cada uno de los personajes de este tejido. En un acápite de su extenso artículo adiciona una lectura del sistema cromático del manto por diagonales, con un pequeño mapa de los colores que van de los morados y verdes para las diagonales impares, a los

amarillos y rojos para las diagonales pares. Lo original de su planteamiento es que sugiere un ritual relacionado a la actividad textil:

En el manto blanco encontramos el retrato de un conjunto de personajes que participa en un ritual que posiblemente estuvo relacionado a la actividad textil, tal como lo permite suponer la interpretación de una serie de accesorios que portan los distintos personajes. El personaje A(al que atribuyo el género femenino) lleva en la mano un instrumento que parece ser un huso con ovillo y copos de algodón con rostro, por lo cual podría personificar a una hilandera. Por otro lado, el llauto que lleva tiene figuras de serpientes, que en el arte Paracas representan el cabello de individuos con poderes chamánicos (...). Por tanto este personaje A combina los poderes chamánicos y la producción de hilos. (p. 244)

Carina Sotelo (2015) ha dedicado su tesis de Licenciatura en Arte por la UNMSM al Manto Blanco, en un estudio detallado y amplio de sus personajes, las posiciones dentro del manto y sus repeticiones e interacciones. Se ha tomado el tiempo y la dedicación para verificar los niveles de organización de las entidades que son representadas en el tejido, además de identificarlas en un contexto guerrero y ritual :

El manto blanco, dividido en dos cuadrantes, posee a su vez otras organizaciones basadas en los diez entes que lo conforman: El sol, la luna, el guerrero de la serpiente, el guerrero cesante, el guerrero joven, el guerrero de la waraka, el shamán, el cóndor, el guerrero de la vara y el guerrero del cuchillo. En el campo central se distinguen dos grupos: entidades de poder principal y entidades de poder complementario, cada uno constituido por cuatro seres. El primero lo conforma el sol, la luna, el guerrero de la serpiente y el guerrero cesante. El segundo se halla integrado por : el guerrero joven, el guerrero de la waraka, el shamán y el cóndor. (pp. 50-51)

Mención aparte merece el estudio que intenta realizar el pintor Fernando de Szyszlo (1983) de los mantos Paracas. Es notable como compara el arte del tejido Paracas con la obra de ciertos pintores flamencos como Brueghel o Bosch. Hace un recuento de la conexión entre el arte de la cultura Chavín con la cultura Paracas en el Formativo Temprano, y cómo en los diseños Paracas, “estas formas agresivas y hostiles de Chavín, adquieren sensualidad, se hacen ingenuas y suaves, más curvas” (p. 46). Sin embargo, Szyszlo renuncia a estudiar en detalle los mantos, cuando nos adelanta que:

Es una memoria de la experiencia humana en su forma mas viva, más palpitante, luego la ciencia podrá buscar patrones, esbozar leyes. (El pintor francés contemporáneo Jean Bazaine dijo alguna vez : “nadie pinta lo que quiere, todo lo que un pintor puede hacer es querer con todas sus fuerzas hacer la pintura que su época es capaz de hacer”). Quizá se le demande al artista primitivo que ayude a aplacar las fuerzas sobrenaturales, a exaltar la vida o

conmemorar a los muertos de la comunidad, porque los ancestros y las fuerzas sobrenaturales pueden alterar el bienestar físico o económico del grupo. (p. 40)

Estudiar a profundidad la estructura y color de los textiles Paracas es una tarea en desarrollo, siguiendo los aportes desde el método historiográfico-crítico, y de análisis formal, mas allá del método de Panofsky, que queda incompleto para las sociedades ágrafas. El método:

es entendido como un sistema integrador de las metodologías de la historia del arte y de diversas ramas del saber, cuya base es la “interrogación de la obra”, así como el desarrollo del más completo análisis formal, buscando identificar valores plásticos, considerando el contexto social en lo cronológico y espacial, y comparándola con otras obras contemporáneas. (Victorio 2010: 47)

Es también, muy oportuno, mencionar el trabajo de selección y codificación de las estructuras ornamentales y patrones de la naturaleza que encierra la investigación de Gombrich en su libro *El sentido del Orden- estudio sobre la psicología de las artes decorativas* (1999). Si aplicamos algunos de los aportes de la investigación de Gombrich a los textiles Paracas, podemos colegir una forma de ordenar el manto que, de alguna manera, coincide con los momentos del día, de la noche, con las etapas de la temporada agrícola y las mutaciones de la vida en su paso a la muerte en el mundo andino, tal como se analiza más adelante.

1.3 Textiles Paracas: marco conceptual y técnico:

Como señalaba en la introducción, el método utilizado es el historiográfico-crítico, mediante el que se estudia los aportes previos publicados sobre el tema, comparándolos entre sí y con los resultados de la observación empírica. A continuación se aplica el análisis formal que tiene una serie de pasos: situar la obra en el tiempo y espacio; describir detalladamente la obra; descomponer en orden la representación: la organización de las figuras en el espacio; detallar las formas, sus interacciones y movimientos; el análisis del ritmo y la configuración de los colores por pesos visuales, e importancia en la composición y establecer las simetrías. Aplicando el sistema forma en el análisis visual me propuse una secuencia: primero identificar la estructura geométrica de base, es decir el espacio negativo, aún carente de figuras; luego la distribución de los elementos orgánicos o personajes y, finalmente el estudio del color por pesos visuales y desglosamiento de las partes de la indumentaria de los

personajes: unkus, serpientes, penachos, cabezas trofeo, etc. En las representaciones de los mantos elegidos (manto 1, 2, 4 y 5 de este estudio) se trata de un solo personaje con diferentes combinaciones de color en cada uno. Un mismo personaje es repetido 34 veces en el primer manto estudiado, sumados los que están en el campo y en los bordes. (fig. 2)



Fig. 2. Manto 1 de este estudio (fotografía ADV C)

En el segundo manto un personaje con diferentes características al del primer manto, es repetido 67 veces sumados los que están en el campo y bordes. (fig 3)



Fig 3. Manto 2 de este estudio. (imagen tomada de catálogo del MNAHP)

A nivel técnico se trata de una tela llana en los fondos y bordados para los personajes. Solamente en el manto 3- el manto blanco, son 10 personajes distintos que se distribuyen a lo largo de la tela-bordes y campo en 120 distintas posiciones, como veremos más adelante. En este punto vale la pena pasar revista a las diferentes técnicas y materiales más utilizados por los tejedores paraquenses.

1.3.1 Técnicas identificadas

Para la parte referida a las técnicas textiles utilizadas en la cultura Paracas, hemos tomado como referencia, por tratarse de los libros canónicos en lo que respecta a tejidos andinos del Perú Antiguo, el libro de Raoul D'Harcourt(1962)*Textiles of Ancient Perú and their Techniques*, para lo que se refiere a las gráficas y el libro de Irene Emery(1966) *The Primary Structure of Fabrics* que propone una clasificación ordenada de estas técnicas. En este punto también es importante mencionar lo que afirma la arqueóloga Rosa Fung(1990) en un documento de trabajo sobre terminologías textiles, a propósito del uso de términos en inglés para referirse a las técnicas prehispánicas:

Quienes estudiamos tejidos prehispánicos a veces tenemos dificultades en el manejo de la terminología en español, debido a que la mayoría de las publicaciones están principalmente en inglés y al confrontar los términos empleados en español, se aprecia que no siempre son coherentes entre sí. (Fung 1990:1)

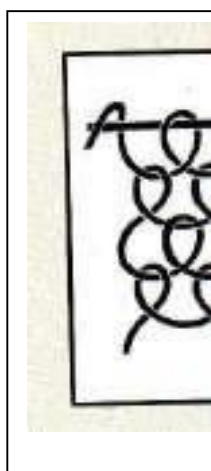
En cuanto a terminologías generales sobre las técnicas textiles, Fung (op.cit.), siguiendo las definiciones de Emery (op.cit.) indica que el término en inglés “fabric” incluye fabricaciones hechas en cestería o con cualquier fibra, además de los tejidos. En ese sentido, nos advierte que los textiles (objetos confeccionados con hilos) son fabricaciones en fibras tejidas, cuyos elementos esenciales, urdimbres y tramas, se entrecruzan en ángulo recto. Estas fabricaciones se diferencian del entrelazamiento oblicuo, tal como se produce en el trenzado, o las redes que son resultantes del progreso de un solo elemento. Buscando un término genérico en español, que designe tanto a las estructuras textiles como al trenzado y redes, su voto es favorable para el uso del término “tejido”. (Fung 1990:6)

Tejido es pues un término genérico que abarca varias formas de confeccionar con hilos, a diferencia del bordado, que como veremos más adelante, es decorativo y super-estructural, es decir, se coloca una vez que ha sido terminada la estructura textil.

Revisaremos las técnicas más importantes, tomando en consideración que es un tema muy amplio y complejo en variantes, y que esta investigación no pretende ser una indagación artesanal de técnicas de tejido, sino un estudio compositivo, de color y de orden simbólico de los mantos.

A continuación, algunas técnicas destacadas de manejo frecuente en la cultura Paracas: **Anillado**: se trata de una estructura (tejido) formada por un solo elemento que se va elaborando mediante la interconexión progresiva del mismo, formando sucesivos anillos. Hay anillados simples y anillados con giro adicional(retorcido). También hay anillados cruzados y eslabonados. Forman redes. Hay anillados interconectados, anudados e interanillados. Todas estas son variedades de anillados.

Fig 4: anillado simple/
figuras 4 a 16- técnicas
de tejido, gráficas
tomadas de
D'Harcourt(1962)



Enlazado: Es una estructura formada por dos elementos únicos, donde uno sirve fijo y el otro interactúa con el primero enlazándose. Podría manejarse para dos colores de hilos. Hay una variante de enlazado con un giro por fila (retorcido), también llamado enlazado cerrado con torsión. Forman redes. Estas dos técnicas anteriores (anillado y enlazado) son estructuras de un elemento único y se considera tejido pre-telar.



Fig 5: enlazado ordinario o
simple.

Sprang: Consiste en manipular los elementos sobre un armazón de suerte que la operación del enlazado cruzado, trenzado y entrelazado oblicuo o sus combinaciones se reproducen simultáneamente en los dos extremos del tejido. De esta técnica hay un estudio muy interesante realizado por Mary Frame que sugiere una evocación del grosor y textura de las serpientes en las ñañacas de Paracas (Frame, 1994). Emery (op. cit.) la clasifica como una

técnica que está dentro de las estructuras de un grupo de elementos, también llamado torchón en una traducción del análisis efectuado por O'Neale en 1932 de los tejidos Paracas (Fung 1990:12).

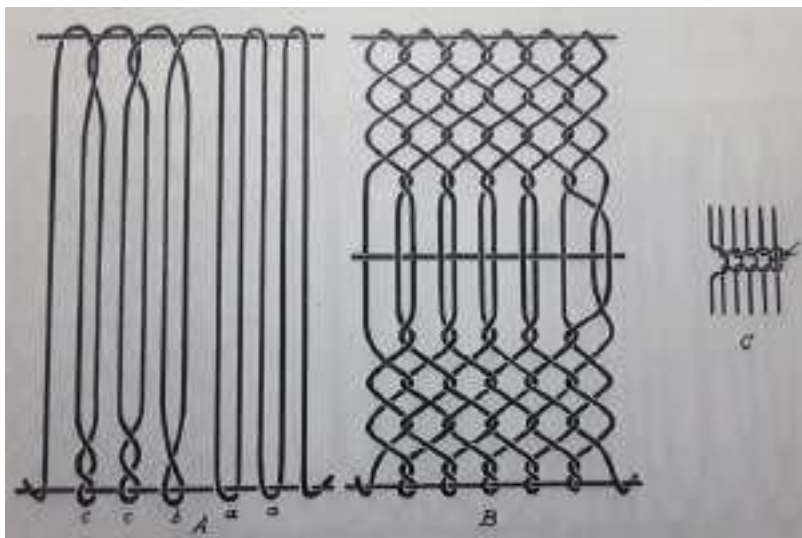


Fig 6: Sprang, detalle que muestra los pasos sucesivos en la fabricación del sprang, A: el comienzo del trenzado; a, hilos fijados aún no entrelazados, b, primera etapa de entrelazado de hilos; c, segunda etapa; B: trenzado en proceso; C: cadena de hilos propios que aseguran el centro del trenzado

Cara de Urdimbre: predominan visualmente las urdimbres, pues ellas cubren totalmente a los hilos de trama. En la clasificación de Emery(op.cit.) están dentro de las estructuras de dos o más grupos de elementos, dentro de los tejidos llanos (entrecruce de urdimbres y tramas).

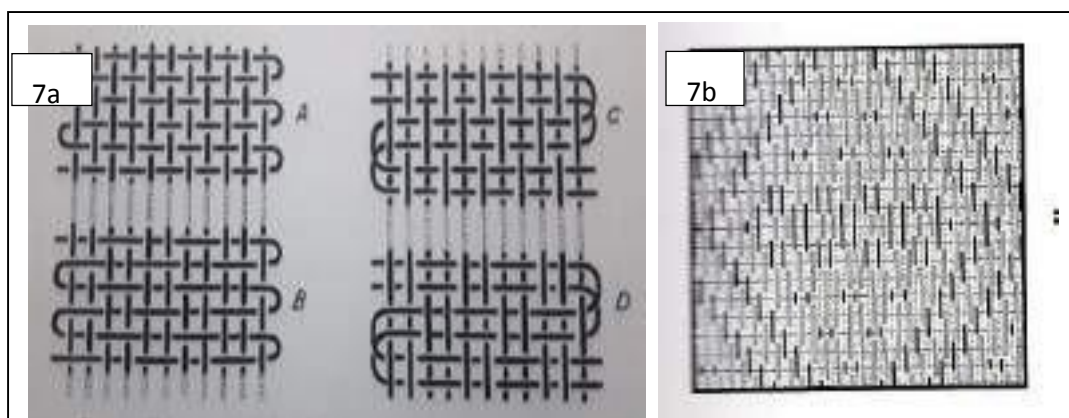


Fig. 7a: tejido llano. A: tramas simples pasan sobre y debajo de urdimbres simples; B: tramas simples pasan sobre y debajo de dos hilos de urdimbre; C: tramas dobles pasan sobre y debajo de urdimbres simples; D: las tramas dobles pasan sobre y debajo de dos hilos de urdimbre 7b: cara de urdimbre: predominio de urdimbres

Cara de Trama: tejidos en los que las tramas cubren totalmente los hilos de urdimbre, de acuerdo a algunas variantes. En la clasificación de Emery(op.cit.) están dentro de las estructuras de dos o más grupos de elementos, dentro de los tejidos llanos.

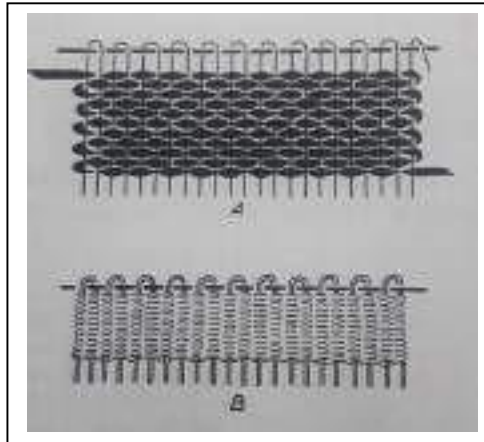


Fig 8: cara de trama: A. hilo de urdimbre fino, hilo de trama grueso B. hilo de urdimbre grueso, hilo de trama fino y flexible

Tapices: son tejidos en los que predomina el trabajo de los hilos de la trama sobre los de la urdimbre. Está considerada en la clasificación de Emery(op.cit.) dentro de las estructuras de dos o más grupos de elementos, como una de las variantes del entrecruce entre urdimbres y tramas, en la que los hilos de la trama cubren completamente a la urdimbre. Estos hilos de la trama pueden ser de diversos colores y formar diseños. Dentro de las variantes el más frecuente es el tapiz ranurado o kelim.

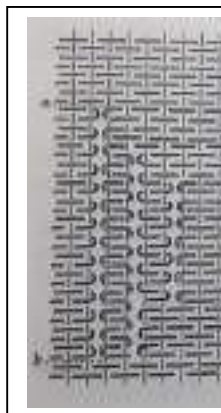
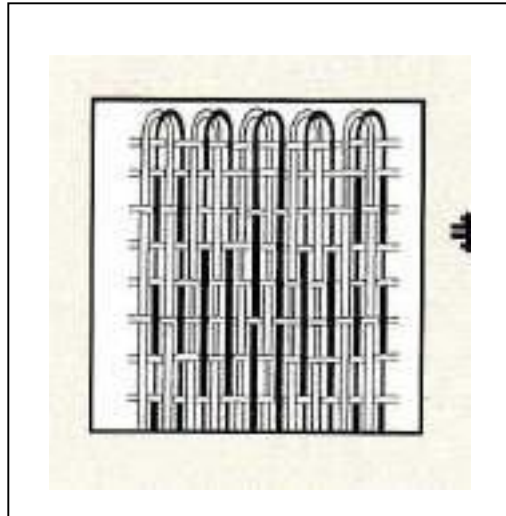


Fig 9: Tapiz de dos colores(a y b)

Urdimbres Complementarias: se utilizan dos hilos de urdimbre de diferente color, se van complementando estructuralmente, y por lo general dejan hilos flotantes al reverso del tejido.

Fig 10: urdimbres complementarias



Urdimbres Suplementarias: se puede comparar con el trabajo de los brocados pero a la inversa, ya que en este caso los hilos supra-estructurales son colocados en el sentido de los hilos de la urdimbre.



Fig.11: urdimbres suplementarias/ sección transversal, perpendicular a la trama, de una tela en tres colores (A y B) o en cuatro colores (C), en los que la construcción está subordinada al diseño

Brocado: a diferencia del bordado, el diseño se efectúa en el telar durante el proceso mismo de fabricación del tejido. Se incluyen en el telar, hilos en la dirección de las tramas, dando lugar a un trabajo suplementario, que forma los matices. Se considera en la clasificación de Emery(op.cit.), dentro de los tejidos compuestos, como conjunto suplementario, un diseño de tramas extras.

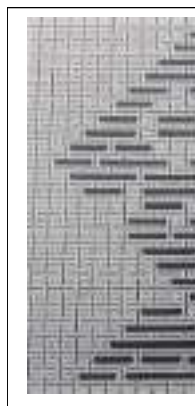


Fig 12: brocado

Doble Tela: para las urdimbres se colocan en el telar hilos de dos colores, uno encima de otro; las tramas también son del color de las urdimbres. Se van tejiendo urdimbres y tramas según el diseño. Al concluir el tejido se puede apreciar los diseños logrados por ambos lados, a manera de positivo y negativo.

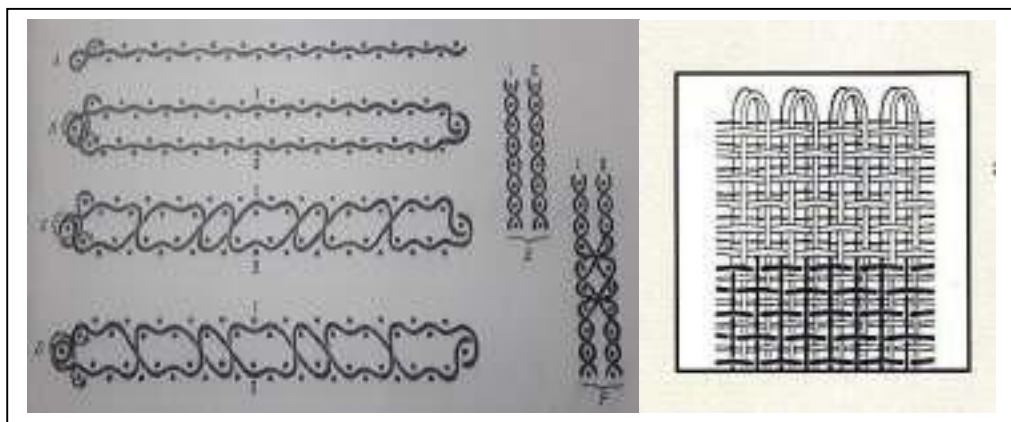


Fig 13: doble tela/ A: sección transversal, perpendicular a la urdimbre, de un tejido simple. B: sección transversal, perpendicular a la urdimbre, de una tela doble antes del cruce de los elementos; C y D: la misma sección transversal después del cruce de los elementos (pasajes de trama primero y segundo); E: sección transversal, perpendicular a la trama, de doble tela antes del cruce de los elementos; F: la misma sección transversal después del cruce de los elementos.

Gasas: tejido de estructura calada, compuesto por hilos de urdimbre que cumplen una función pasiva y los hilos de trama de función activa. Se obtienen tejidos finos y delicados realizados estructuralmente mediante el juego de las tramas sobre las urdimbres. Según Emery(op.cit.) son elementos interactuantes, de cruce y recruce, como tejido de urdimbres cruzadas. Hay gasas simples y complejas.

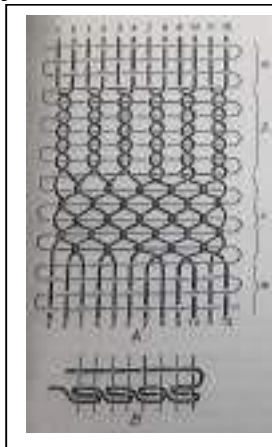
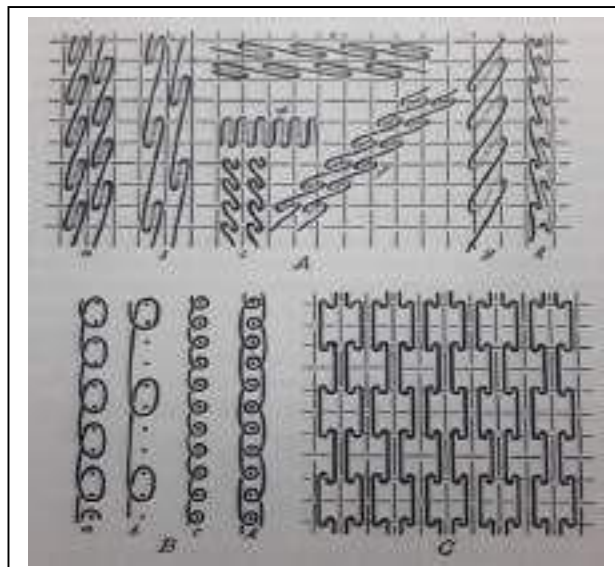


Fig 14: Gasas

Bordado: se realiza una vez terminado el tejido, mediante el agregado de hilos por medio de puntadas (super-estructural). Consideradas puntadas decorativas por Emery(op.cit.) dentro de las estructuras accesorias a los tejidos. Hay bordado anillado y bordado punto atrás.



Teñido de Reserva o por Amarras (Tie Dyed) : tejidos

Fig 15: Bordado en puntada. A: varios puntos de cobertura que siguen la estructura de la tela, a, b, c, d, e y g; en dirección oblicua, f; h permite la decoración de la tela en ambas caras; B: puntadas de bordado a, b, c y h vistas en sección transversal; C: la dirección de la puntada se invierte con cada puntada para formar columnas enfrentadas

cuyos diseños decorativos se

logran en las telas confeccionadas reservando partes de las mismas y cubriéndolas con plantas según la decoración pensada, luego se sumergen en el tinte y así la zona cubierta queda libre del tinte aplicado y los diseños muestran el tono de base de la tela. Teñido en nudos.

Según Emery(op.cit.) son estructuras accesorias a los tejidos.



Fig. 16: teñido de reserva (tie dyed)

Como señala Elba Manrique (1999), sobre las fibras utilizadas:

Mientras en la época Cavernas hubo una gran predilección por el uso de la lana de camélido, especialmente de alpaca y vicuña tanto para el hilo de urdimbre como de trama, en los tejidos Paracas Necrópolis es más frecuente el uso de lana de camélido para los bordados decorativos mientras que los tejidos llanos que servían de soporte eran de algodón (p.42)

Los tejidos Necrópolis, como los estudiados aquí, una vez terminada la tela llana en el telar, mayormente de algodón y aplicando alguna técnica complementaria, se utilizaba la técnica del bordado conocido como punto plano, anillado atrás sobre la tela llana, dándole delicadeza y sutileza al acabado final.

1.3.2 Tintes

En cuanto a los tintes, según los estudios realizados por Chirinos (1999), existen los de procedencia animal, vegetal y mineral. Para los mantos, materia de la presente investigación, se utilizaron los siguientes colores: amarillo, verde, azul (celeste), ocre, rojo (rosado), anaranjado, siena natural, siena tostado y negro. Entre los mordientes más frecuentes para la fijación de los tintes, tanto en fibra de algodón como en fibra de camélido, están varias clases de sales de aluminio, cobre y hierro, cenizas de plantas cal, taninos, orina y vinagre.

Entre los colorantes de origen animal destaca la cochinilla (*Dactilopius coccus* y *confusus*) que produce diferentes tipos de rojo, y el calamar (*Sepia officinalis*), del cual extraen de la bolsa de tinta una secreción negra o pardo oscura, que posee una altísima fuerza tintórea.

Entre los minerales, en forma de polvo finísimo y dispersados en agua, se emplearon en el teñido: las tierras de color rojo y amarillo a pardo oscuro, conocidas como tacu y quellu (arcillas férricas); cinabrio, en quechua ichma o llimpi (sulfuro de mercurio) para el color rojo y anaranjado; negro de pantano (óxidos de hierro y manganeso con carbón) y hollín para el color negro. El tinte de color rojo se encuentra también en las raíces de varias plantas como la “*Relbunium microphyllum*”, conocida comúnmente en el Perú como chapichapi. Como muy bien señala Noemí Chirinos en un extenso artículo sobre los tintes del Perú Prehispánico, al referirse al color amarillo y sus procedencias: “Para el caso andino, Antúnez de Mayolo ha consignado quince especies de plantas como fuentes de tintes de color amarillo. Las propiedades de tres de ellas fueron descritas por Zumbuhl. *Alnus jorulensis*, *Baccharis genistelloides* y *Bidens andicola*, que es la especie andina” (Chirinos, 1999: 84). Para los azules a nivel vegetal, se obtiene el colorante índigo con las especies *Isatis tinctoria* o Indigófera, y también un azul profundo se consigue con las plantas: mutuy cubey y la mullaca. Para los marrones, la fuente común de colorantes se encuentra en los taninos de diferentes plantas: *Schinopsis balansae* y *Schinopsis lorentzii*, así como la tara (*Caesalpinia spinosa*). Todos estos pigmentos naturales y sus procedencias son el resultado del estudio de una muestra de cuarenta y dos tejidos que fueron seleccionados de las colecciones del

MNAAHP de Pueblo Libre y del Museo Real de Arte e Historia de Bruselas y analizados con la moderna técnica CLAR¹ (Chirinos, 1999:80)

Acerca de los tintes empleados se dispone de otras investigaciones, desde las primeras de Gustavo A. Fester y José Cruellas (1934) hasta las más recientes como la de Kathryn A. Jakes (1991), pero la investigación de Chirinos (1999) me parece la más completa, por eso tomo sus resultados, ya que utiliza las técnicas más modernas de análisis.

Otro aspecto importante que mencionar es la clasificación del espacio negativo o fondos de los mantos, que realiza Rebeca Carrión en los años 30. A través de sus publicaciones reunió las medidas de muchos mantos: “La forma rectangular del manto es común a todos los ejemplares (...) por lo general, el largo es aproximadamente el doble del ancho” (Carrión 1931:75). Los mantos Paracas están conformados por una tela principal, puede ser de una sola pieza, pero también puede estar conformada por dos o tres fragmentos cosidos longitudinalmente de manera sutil, tela sobre la cual están bordados los motivos o figuras: “En todo manto, se comprende dos partes principales(...) el paño o tela básica(...) y los bordados decorativos. La tela básica puede ser de una sola pieza o de dos o más piezas” (Carrión 1931:75).

1.3.3 Tipología de los mantos

Según Carrión hay quince tipos de mantos. En el presente estudio de 5 mantos, se cumplen 3 tipologías de las señaladas por Carrión. En este sentido, señalaremos los detalles de estas especificaciones y sus respectivas gráficas:

- a) “llano, con bandas marginales sobre los lados longitudinales y parte de los transversales (...)” (Carrión 1931:78). Este tipo de diseño de manto se cumple para el manto 1 y 3 (manto blanco).

¹ CLAR son las siglas de cromatografía líquida de alta resolución, que es un método moderno actual que permite la separación, cuantificación relativa y caracterización espectral de los componentes detectados en un tinte

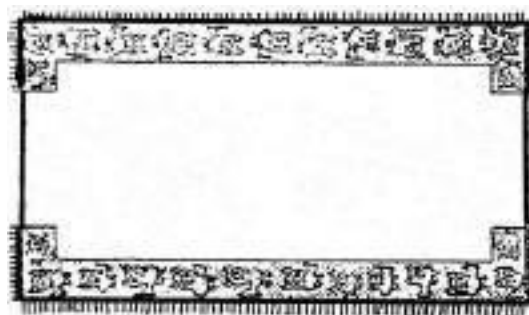


Fig. 17: las imágenes de 17 a 19 son tomadas de Carrión (1931)

- b) Otro tipo de asemeja a la

“manto con bandas marginales y panelas dispuestas en forma tal que imitan el tejido entrelazado de un canasto (...)” (Carrión 1931:78). Se este estudio.

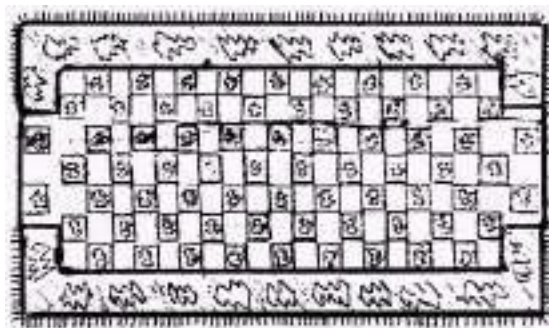


Fig. 18

manto, el ajedrezado, se siguiente descripción:

cumple para el manto 2 y 5 de

- c) Finalmente, nuestro manto 4, el de los esquineros se parece mucho, con una ligera diferencia, sin la banda que atraviesa el manto, a la descripción y gráfica siguiente: “... llano con banda media longitudinal y pequeñas bandas o esquineros en los cuatro ángulos (...)” (Carrión 1931:78).

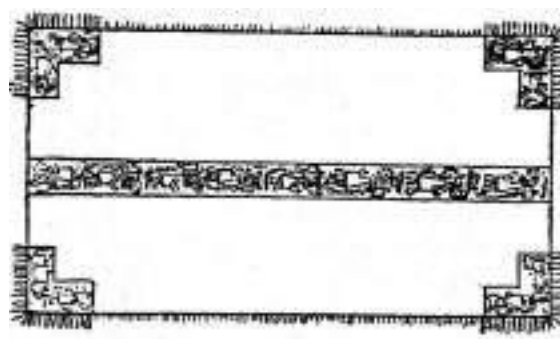


Fig. 19

CAPÍTULO II 2.1 Análisis formal y técnico de los mantos Paracas Necrópolis: tipologías de personajes, posiciones y colores. El objeto arqueológico como obra de arte

Antes de iniciar el análisis formal y técnico de nuestros mantos, es pertinente realizar una reflexión teórica sobre el objeto arqueológico como obra de arte, pues para la Historia del

Arte, disciplina desde la que abordamos estos tejidos, es importante revisar algunos conceptos y establecer algunas pautas de trabajo en la investigación de este tipo de objetos.

Aránzazu Hopkins (2019) ha dedicado un capítulo de su tesis de Maestría en Arte por la UNMSM, *Análisis artístico metodológico como instrumento de investigación para la restauración en el Perú* a este tema.

Para considerar al objeto arqueológico como obra de arte debemos tener en cuenta la calidad técnica, la originalidad del diseño, las soluciones compositivas adecuadas al objeto y su función, la preocupación por lograr un efecto estético más allá de una solución puramente práctica, que represente el sentido de lo adecuado en el medio social en que surge, ser reconocido por este medio como representativo de su concepción de lo artísticamente válido (p.127).

Las piezas textiles que estudiaremos en esta investigación, siendo también objetos arqueológicos, presentan algunas dificultades porque carecemos de fuentes directas de información, Paracas era una sociedad ágrafa. No conocemos el ideal artístico del medio social particular, ni la posición del receptor contemporáneo al objeto o la condición del productor o productores, sus ambiciones y objetivos, sólo tenemos los tejidos para realizar una evaluación formal. Se trata de objetos que se pueden adscribir a una única clase social de alta jerarquía. Desde el campo arqueológico, sin embargo, la datación cronológica estratigráfica posibilita un análisis histórico artístico de los objetos de estudio para determinar sus características y situarlos en series de valor respecto de sus pares conocidos. Estos análisis formales de las piezas textiles, en nuestro caso, Paracas Necrópolis, podrían acercarnos a los ideales estilísticos de su sociedad y de los artistas productores, y por tanto también a su pensamiento estético y, a partir de allí, a sus concepciones filosóficas. Para el estudio de los objetos de arte peruano antiguo, se ha intentado establecer metodologías para reconocer ciertas piezas arqueológicas como obras de arte, algunas vinculadas al concepto de estilo, concepto que revisaremos más adelante en el capítulo 3 del presente estudio.

Hopkins (2019) hace una reseña de las diferentes propuestas para el estudio del arte peruano antiguo de los investigadores Jorge Muelle, Hans Horkheimer, John Rowe, George Kubler, Francisco Stastny, Emilio Harth-Terré, Martha Barriga y Patricia Victorio Cánovas y concluye:

Considerando las propuestas de los autores mencionados, se hizo necesario tomar una decisión que favorezca el conocimiento de los objetos de arte peruano antiguo para que, con los análisis adecuados, puedan ser reconocidos como obras de arte. Efectivamente, el análisis será necesariamente formal dadas las características de los objetos, del medio en el que se han localizado y el conocimiento actual de las culturas de las que proceden. Este análisis estará supeditado a posteriores reformulaciones cada vez que el conocimiento acerca de las técnicas de producción mejore y se definan más exactamente sus características culturales. Debe intentarse una explicación provisional de las condiciones del objeto de arte como obra de arte y de sus valores intrínsecos, a la luz de los hallazgos arqueológicos que permitan someterla a posteriores comparaciones. Las obras del arte peruano antiguo que pueden encontrarse en Museos y repositorios en el extranjero son una prueba que no solamente en el Perú se encuentra piezas de extraordinario valor artístico. (Hopkins 2019:156)

Como veremos a lo largo del capítulo 2 de la presente investigación, dedicado al análisis formal de los 5 mantos Paracas Necrópolis elegidos, se podrá constatar la calidad técnica textil, la rica variedad cromática de las fibras y los patrones de simetría y equilibrio, previamente meditados por los artistas-tejedores y la intención compositiva visual, por el ritmo y movimiento de los personajes repetidos con mudas de color posicionales formando ordenadas diagonales de colores (mantos 1, 2) y trazado del diseño ordenado en el dibujo en diagonales y filas (mantos 4,5), así como una intención “narrativa” visual compleja (manto blanco-tela 3). Todo este conocimiento técnico textil sistemático desplegado en estos mantos, que además evocan una simbología llena de mensajes en el camino del difunto en su viaje del mundo de los vivos al mundo de los muertos para convertirse en un ancestro, nos permite considerarlas como obras de arte.

Para la Arqueología y también para la Historia del Arte, los objetos son fuente primaria de conocimiento. Siendo el objeto un hecho histórico preciso, se distingue en el acercamiento arqueológico como objeto de uso: prácticos, ceremoniales, utilitarios o simbólicos; de aquellos que estudia la Historia del Arte como obras de creación individual o colectiva. Para un arqueólogo el objeto es un vestigio cultural igual a otros en la misma condición, que ofrece vestigios de usos, costumbres, medios de vida, que evidencian la existencia de un grupo humano compartiendo una cultura en un lugar determinado. El historiador de arte examinará

la pieza como objeto singular, para identificar en él, cualidades excepcionales que lo diferencien notablemente del grupo que el arqueólogo ha encontrado. Todas estas consideraciones son pertinentes cuando nos acercamos a objetos que han sido examinados desde estas dos disciplinas, la arqueología y la historia del arte. Así un historiador del arte tendrá otras herramientas:

Su experiencia y el análisis de sus características formales le permiten plantear hipótesis sobre la capacidad creativa del productor, expresada por su habilidad en el uso y solución de los problemas que le plantearon los materiales, su espiritualidad, y su manera de comprender y representar el mundo, sus aparentes ideales de perfección y los alcances de su imaginación (Hopkins 2019:167-168)

Es en este sentido que realizamos un análisis formal exhaustivo de los textiles Paracas Necrópolis del presente estudio, poniendo énfasis en sus cualidades visuales, cromáticas, técnicas, compositivas, simbólicas y valoración estética.

2.1.1_Estructura del 1er manto elegido:

(ver figura 20 y archivo de imágenes)

De los textiles observados en la colección Paracas del MNAAHP de Pueblo Libre he elegido para el análisis estético, este primer manto de Paracas Necrópolis Tardío. (290-39)²

² El análisis formal de este manto 290-39 fue ejecutado antes de tomar conocimiento que este tejido fuera restaurado en el año 2012, como se verá en el capítulo 3 de la presente investigación



Fig. 20. Manto Paracas Necrópolis- manto 1 de este estudio (manto 290-39) / MNAAHP (fotografía ADVC)

La medida aproximada de este manto es de 250 cm x 1.60 cm , corresponde al formato mayor de los mantos exhibidos. Es rectangular y está rodeado de un listón negro en el borde que deja, en las partes laterales y hacia el centro, dos entradas sobre el fondo de color dominante ocre rojo. Está confeccionado con tela llana de algodón y figuras bordadas de fibra de camélido (ver figura 21).

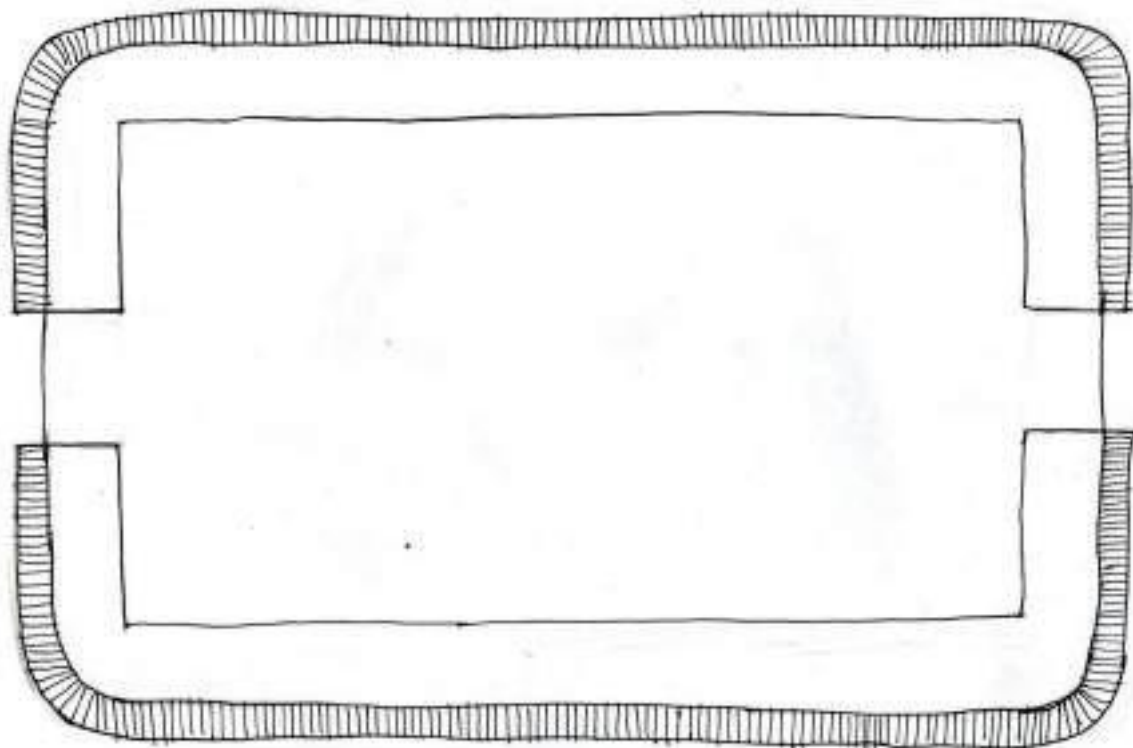


Fig. 21 (dibujo ADV C)

La estructura general, es geométrica y de dos fondos de color: ocre-rojo para la parte central del fondo (campo), y negro para los bordes que, además, presentan flecos externos en ocre, rojos y dos sienas: natural y tostado. Los flecos externos coinciden con la extensión del borde negro, las entradas de color ocre-rojo del fondo no presentan flecos.

Las figuras bordadas están colocadas por hileras horizontales con direcciones intercaladas y filas montadas visualmente, que dan gran movimiento a la composición. El conteo general de las figuras bordadas da un total de 34 personajes: 14 figuras sobre el borde negro y 20 figuras en el fondo ocre-rojo (ver figura 22).

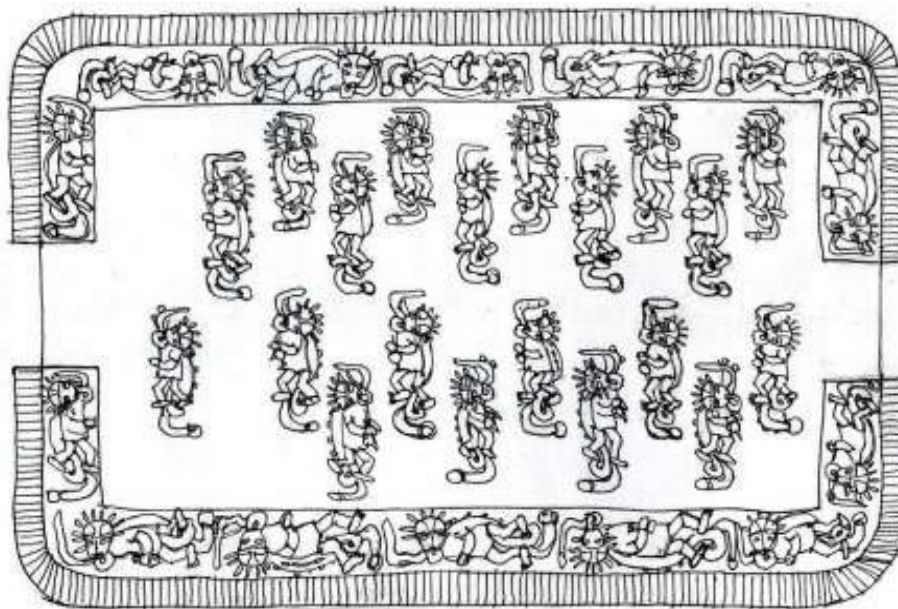


Fig. 22 (dibujo ADVC)

2.1.2 Los motivos-figuras ó diseños orgánicos y el manejo de los colores:

En la parte estructural del manto Paracas Necrópolis estudiado, se presenta un formalismo geométrico de colores enteros y claramente distribuidos en los fondos o espacio negativo de la composición (espacio negativo: fondos; espacio positivo: figuras).

Al estudio de los motivos o figuras representacionales o diseños orgánicos del manto, corresponde el mayor manejo de colores y sus patrones de configuración. En estas figuras antropomorfas encontramos la fuerza de la composición por movimiento, color, gestualidad en los rostros de los personajes y dinamismo. Todo el listón de borde negro presenta estas figuras dispuestas intercaladas en el giro del cuerpo en su eje de 180°, demostrando un criterio de solución espacial que genera dinamismo a la estructura de borde negro que remata en los flecos de colores, también intercalados: ocre, rojo y los dos sienas.

Son 14 figuras que se distribuyen sobre este borde negro de la siguiente manera: 5 para cada uno de los lados más extensos del formato-rectángulo de la tela general; y 2 para cada uno de los lados más breves del mismo formato-rectángulo. Hay que anotar aquí que los diseñadores paracas se han cuidado que al girar los cuerpos de estos personajes en 180° y

también sobre su eje, no coincidan sus cabezas con la figura contigua, sino que se intercale siempre cabeza-cuerpo-cabeza en orden secuencial, aunque la figura haya girado. Esto produce un ritmo constante y un movimiento a manera de volantines a lo largo de todo el borde externo.

En el campo, al interior del manto, en la zona de fondo ocre-rojo, se presentan 4 filas o hileras montadas con los personajes o figuras. Estas filas, con el motivo central, tienen también una distribución de dirección hacia los bordes en sentido de izquierda a derecha, y al centro de derecha a izquierda (si lo observamos tal como está en las vitrinas del MNAAHP). El diseñador paracas se ha esmerado en presentar una fórmula de composición espacial que dinamiza los personajes, al punto de dar la sensación de que “vuelan” sobre el soporte de la tela y “sonríen” al hacerlo.

Las figuras son antropomorfas, con elementos destacados de dos serpientes (una serpiente sale de la boca, la otra de la espalda). Este personaje antropomorfo presenta un tocado en la cabeza a manera de penacho y parece cargar en una mano un “bastón o vara” con dos esferas pequeñas y, en la otra, una cabeza trofeo. En la zona ocre-roja de la tela se presentan 20 figuras. En total son 34 figuras distribuidas así: borde interno, 14 figuras y zona central del manto, 20 figuras. A nivel compositivo, y atendiendo a la configuración en diagonales, se adelanta una figura que da velocidad y dinamismo a la composición, por la configuración 1-3-4-4-4-3-1 (ver figura 23)

Un aspecto importante de resaltar es el hecho que es un solo personaje el que es representado en el manto, repetido 34 veces con diferentes combinaciones de color en su vestuario. Sin embargo, aparece con algunas repeticiones alternadas de salto que responden a un criterio de simetría, como veremos más adelante. Kauffmann, en sus anotaciones sobre la distribución de las figuras en los mantos Paracas Necrópolis, también lo observó porque señala:

Es una misma figura la que se repite en un manto, diferenciándose ésta tan sólo por los colores en que van bordados sus detalles. La figura también varía por ir una vez expuesta boca arriba y otra boca abajo. En la guarda suele repetirse la figura presentada en el espacio central del manto. Sólo que aquí va retratada en hilera, una tras otra y dando a veces la sensación de tratarse de un motivo distinto al central debido a que las imágenes aparecen estiradas a lo largo para cubrir el espacio con menor esfuerzo. (Kauffmann, 1999 : 114)

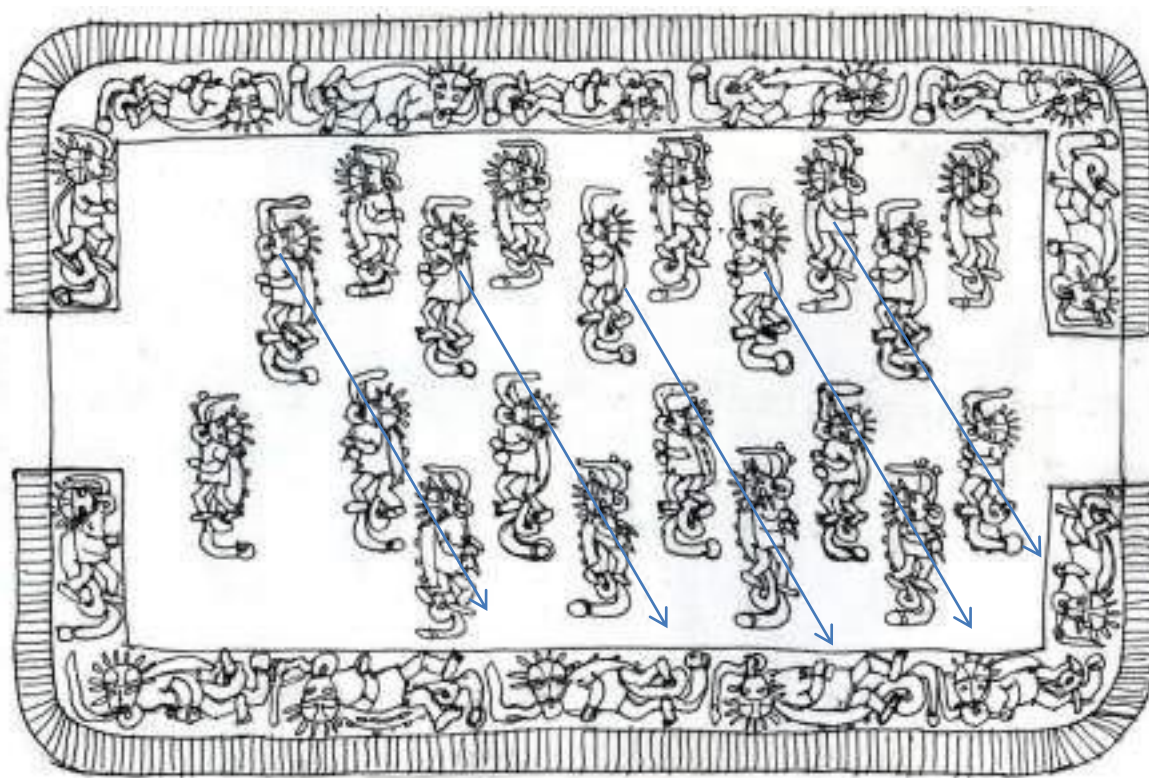


Fig.23 (dibujo ADV C)

Figuras bordadas: orgánicas / 34 personajes: 14 figuras en borde negro (5-5-2-2) y 20 figuras en el fondo ocre-rojo (5-5-6-4)/ y conteo diagonal (1-3-4-4-4-3-1)

Es importante en estas figuras el manejo del color: amarillo, verde, azul (celeste), ocre, rojo, anaranjado, siena natural y siena tostado. Esta fuerza de color hace que el manto vibre a simple vista, el color da movimiento a la composición y funciona como un ritmo alternado y de giro en los personajes tanto al interior del fondo ocre-rojo como en el borde negro .

Los personajes presentan un trazado de líneas curvas y configuran cuerpos que, por la distribución en la tela, parecen volar y tener velocidad en su vuelo, que se refuerza por los “bastones” y la serpiente que salen de las bocas de los personajes, que semejan antorchas que les abren el camino en el vuelo, o en la trocha de su recorrido.

Como señala Anne Paul, hay esquemas de simetría en los textiles de los fardos tardíos de Paracas Necrópolis por ella estudiados. (Paul 2010: 37) En este sentido, y en los alcances de mi investigación, encuentro nuevos esquemas de organización tanto de composición como de color.

En la siguiente sección explico estos patrones de color encontrados en el manto estudiado.

2.1.3 Configuración de colores en el primer manto elegido de Paracas Necrópolis: Antes de pasar al análisis del color en este manto, tengamos en cuenta, a manera de comparación, la configuración de color de otras dos pequeñas piezas textiles (fig 24 y 25), del mismo periodo Paracas Necrópolis.



Fig. 24. Pieza Textil- Paracas Necrópolis (84 x 53 cm).MNAHP (fotografía ADVC)



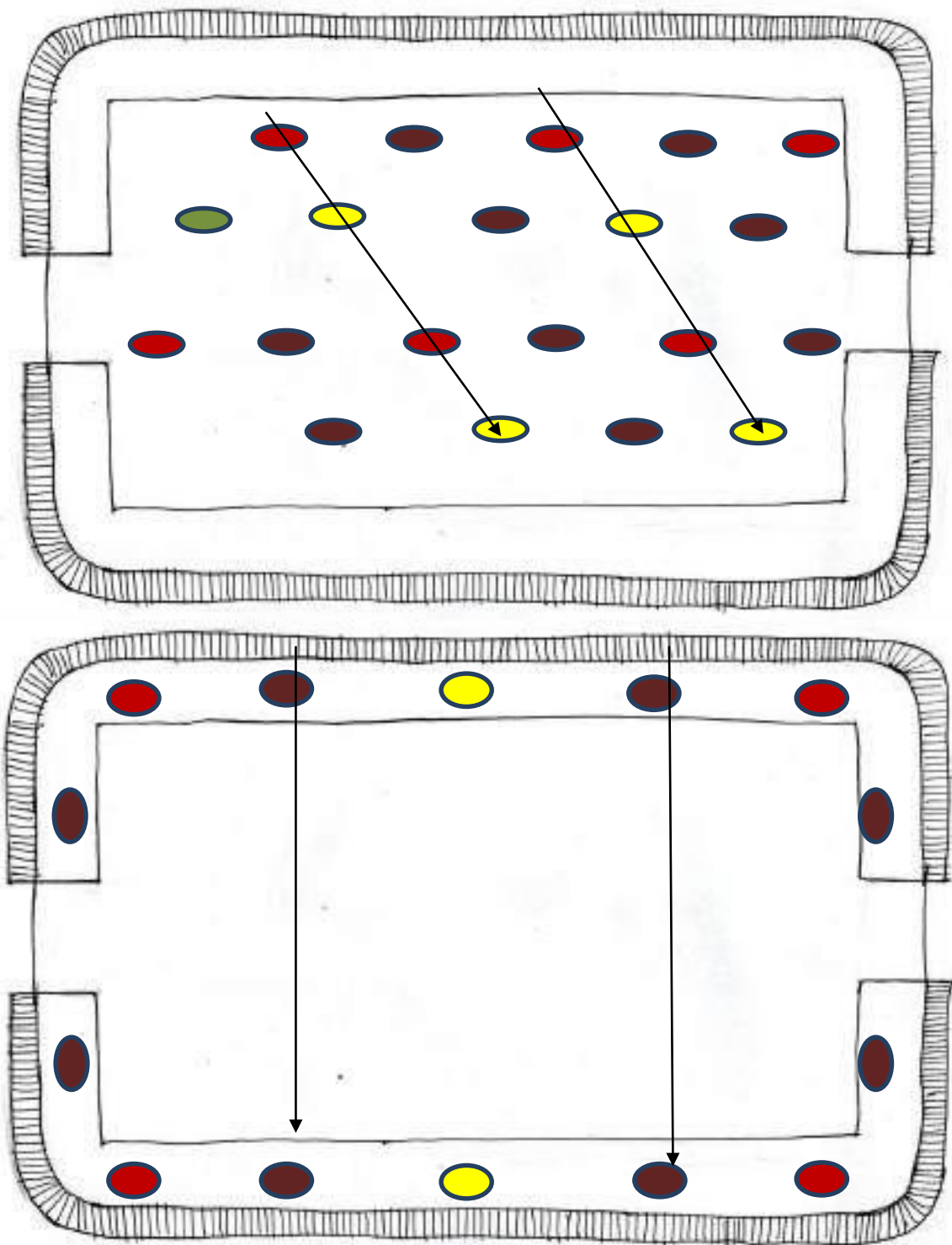
Fig. 25. Pieza Textil- Paracas. MNAHP(fotografía ADVC)

Si observamos estas piezas (fig. 24 y 25), notaremos la tendencia de los diseñadores paracas de resolver las configuraciones de color en diagonales. Tanto en el pequeño manto de flores (fig. 24) como en el de diseños de formas escalonadas(fig.25), se presenta este tipo de composición y distribución del color en líneas diagonales. Esto nos sirve para el análisis de color del manto estudiado y encontrar los patrones cromáticos, desglosando los motivos por

elementos comunes y de forma separada: se hará el seguimiento al patrón de colores en los unkus solamente y luego, el seguimiento de patrón de colores de las serpientes mayores, etc.

He dividido el análisis del planteamiento del color de este manto en cinco partes, atendiendo al peso visual de los valores cromáticos, y su importancia por la extensión de campo e influencia en la lectura visual de mayor a menor, en el siguiente orden: unkus (camisas); serpiente principal o mayor; tocados con penachos; serpiente menor y cabezas trofeo. Para el final he dejado el análisis del color y la gestualidad de los mascarones o expresiones faciales de los personajes, pues corresponden a un componente más emotivo o simbólico, que reestructura toda la configuración de estos personajes. Trabajando con el plano general estructural de los personajes distribuidos en el manto, que son 34 figuras, tanto en el campo como en los bordes, he pasado a la revisión de los colores en diversas partes del cuerpo, con los siguientes resultados:

2.1.3.a. CONFIGURACIÓN DE LOS COLORES PARA LOS UNKUS DEL CAMPO Y BORDES DEL MANTO (los símbolos utilizados son aleatorios para facilitar la comprensión del análisis)



Configuración de los colores para los unkus del campo y bordes del manto: (ver diagramas en 2.1.3.a.)

Con estos resultados de análisis del color, tengo indicios suficientes para afirmar que se trata de composiciones muy elaboradas, con un planteamiento tonal bien meditado y con una visualidad particular. El trazado previo en carbón sobre la tela que es recogido por varios autores corrobora esta hipótesis. (Harth-Terré, 1976 y Kauffmann, 1999) Lectura visual de

los unkus en el campo, por diagonales (en total 7) :

1. Rojo
2. Verde- Siena-Siena
3. Rojo-Amarillo-Rojo-Amarillo
4. Siena-Siena-Siena-Siena
5. Rojo-Amarillo-Rojo-Amarillo
6. Siena-Siena-Siena
7. Rojo

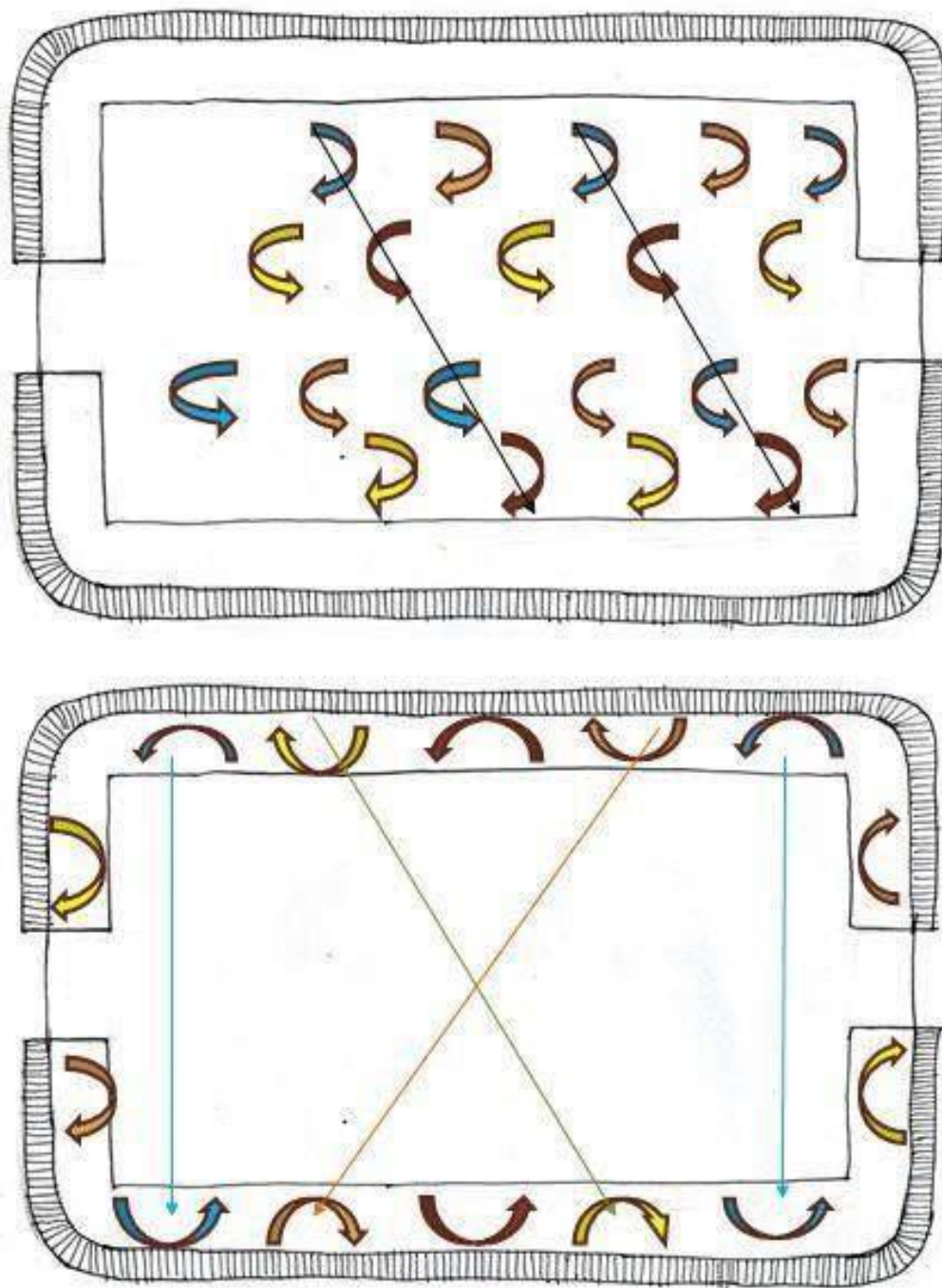
En los unkus se presentan las diagonales con intercalamiento de los colores cálidos: rojos y amarillos en las diagonales 3 y 5, y también la presencia de un unku verde diferenciado que acompaña al personaje más adelantado de unku rojo, como si se tratara de una pareja especialmente separada o escogida (ver fig 26). Las diagonales 4 y 6, en cambio, conservan los unkus en color siena tostada de forma invariable.

Fig. 2 7 (fotografía
Fig. 26 ADV C)



Son rojos los unkus de las diagonales 1 y 7, cerrando correctamente la simetría de los colores. Podemos decir que el personaje de unku rojo (fig. 26) en la posición 1, se adelanta a las demás figuras, cobrando velocidad por la distancia que lo empuja desde el punto de vista compositivo. La configuración de los unkus en los bordes laterales presenta una perfecta simetría de dos a dos, frente a frente. (ver diagramas completos en 2.1.3.a.)

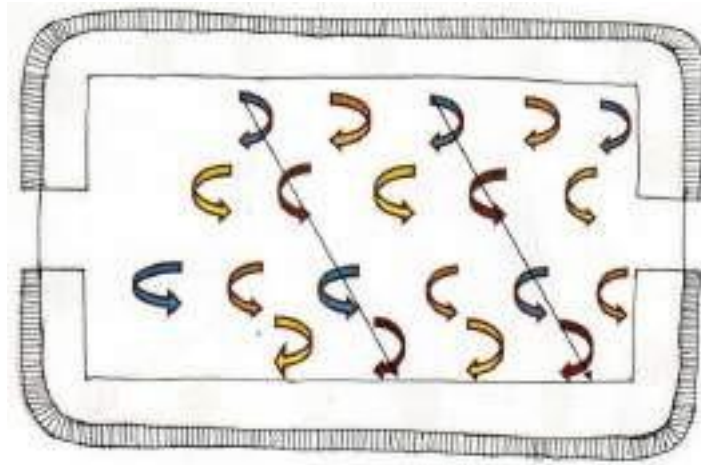
2.1.3.b. CONFIGURACIÓN DE LOS COLORES EN LA SERPIENTE PRINCIPAL O MAYOR EN EL CAMPO Y BORDES



Configuraciones de los colores en la serpiente principal o mayor del campo y bordes: (ver diagramas en 2.1.3.b.)

En una primera lectura visual horizontal de las filas del campo (de arriba hacia abajo), son serpientes principales o mayores las que se presentan a lo largo de la espalda, se enroscan y luego salen hacia arriba por la parte posterior del personaje. Se aprecia en ellos una secuencialidad en el intervalo de los colores, así: celeste y ocre se turnan en las filas impares, lo mismo que el siena tostado y el amarillo en las filas pares. (fig 28)

Fig. 28 (dibujos ADVC:
28 a 36)



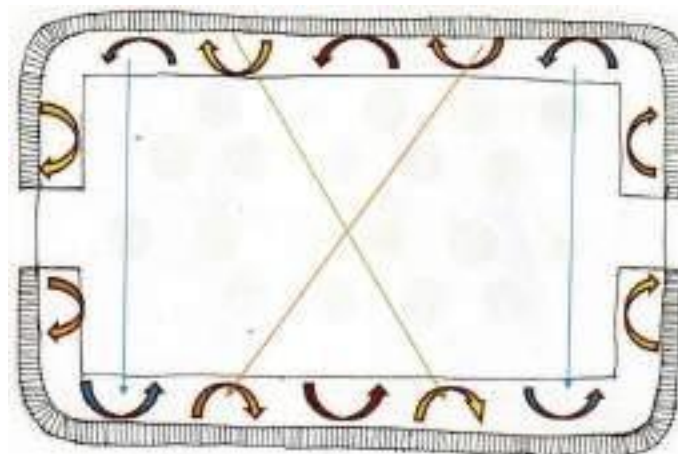
Si observamos las diagonales del campo, se forman simetrías perfectas de color, como sigue:

1. Celeste
2. Amarillo-Ocre-Amarillo
3. Celeste-Siena-Celeste-Siena
4. Ocre-Amarillo-Ocre-Amarillo
5. Celeste-Siena-Celeste-Siena
6. Ocre-Amarillo-Ocre
7. Celeste

Aquí observamos diagonales secuenciales muy bien diferenciadas: las diagonales 3 y 5 presentan intercalamiento de los colores celeste y siena tostada, y en las diagonales 2, 4 y 6 se juega con los intervalos amarillos y ocre. Cierran muy bien las simetrías de color las posiciones 1 y 7 con las serpientes celestes.(fig 28)

En los bordes hay juegos de cruzamiento de colores en los amarillos y ocre, conservando su posición los celestes y siena tostado central. (fig 29)

Fig. 29



Como se puede apreciar en los diagramas, hay

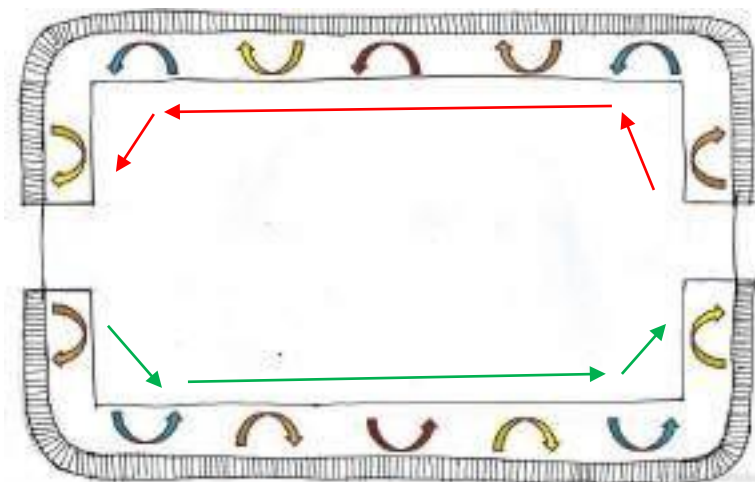
apreciar en los también

alineamientos de color ordenados en las diagonales de sentido inverso, que también veremos en los otros elementos por separado: tocados, serpientes menores y cabezas trofeo.

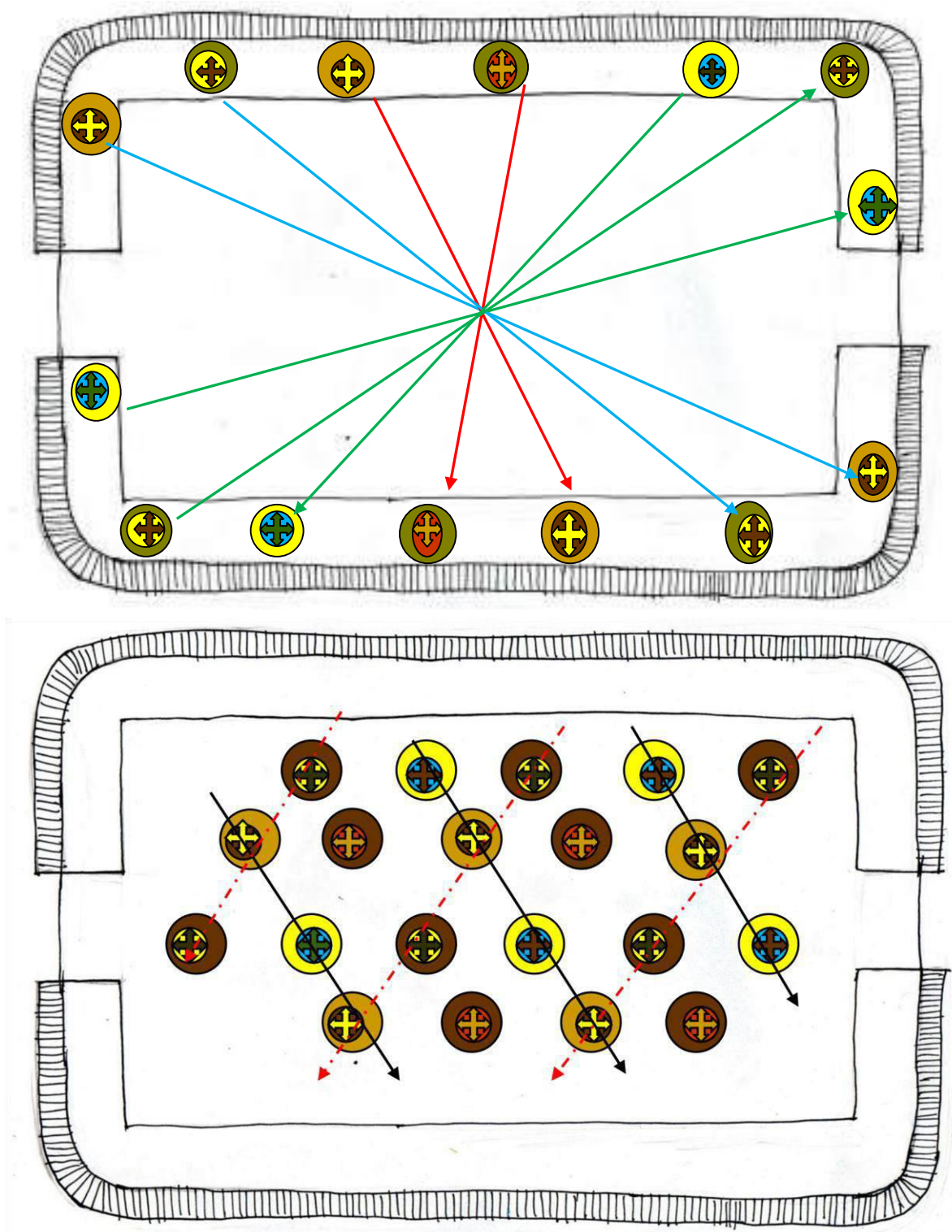
Pero también hay otra lectura en sentido de espejo en el caso de las serpientes mayores en los bordes. Así, se ordenarían los colores de la siguiente manera:

1. Parte superior de la guarda (de derecha a izquierda): ocre-celeste-ocre-sienaamarillo-celeste-amarillo (flechas rojas en la fig 30).
2. Parte inferior de la guarda (de izquierda a derecha y en sentido inverso o de espejo): ocre-celeste-ocre-siena-amarillo-celeste-amarillo, repitiendo el orden de los colores de la parte superior, pero en espejo (flechas verdes en la fig 30).

Fig. 30



2.1.3.c.
CONFIGURACIÓN DE
LOS COLORES PARA
LOS TOCADOS CON
PENACHOS DEL
CAMPO Y
BORDES



Configuraciones de los colores en los tocados con penachos del campo y bordes:

(ver diagramas en 2.1.3 c.)

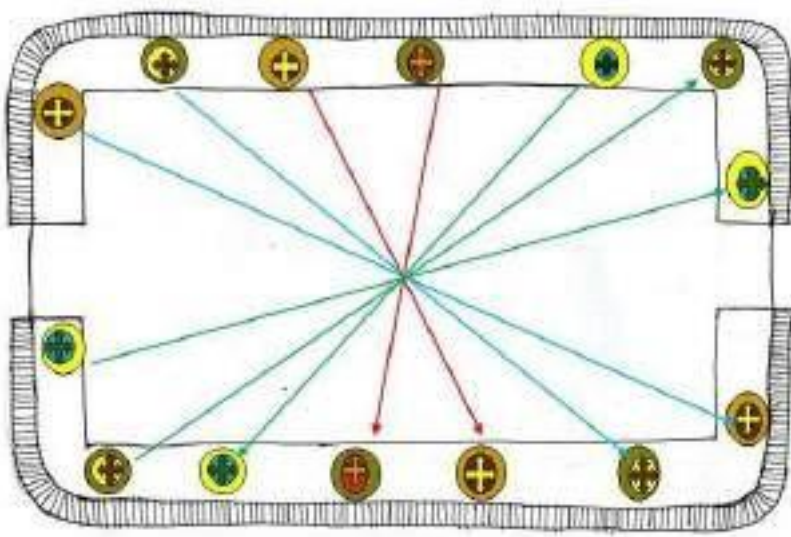
Para los tocados con penachos se presenta igualmente un patrón de color tanto para los bordes como para el campo. En los bordes tenemos un juego de colores cruzados:

1. Hacia el primer par de esquinas, superior izquierda e inferior derecha (opuestas en diagonal) las combinaciones: dos unidades de siena verdoso-amarillo-siena tostada y

dos unidades de ocre-siena tostada-amarillo (líneas celestes en la fig. 31).

2. Hacia el segundo par de esquinas (opuesto en diagonal al primer par de esquinas) las combinaciones: cuatro unidades amarillo-celeste-verde- verde siena y dos unidades de siena verdoso-amarillo-siena tostada, que repite los colores de dos unidades del

fig 31).



primer par
(líneas
verdes en la

3. Hacia el centro tenemos frente a frente y, en diagonal, dos unidades de ocre-siena tostada-amarillo y dos unidades de la combinación siena verdoso-rojo-ocre (líneas rojas en la fig 31).

Fig.31

También es posible una lectura en espejo, similar al caso anteriormente visto de las serpientes mayores, en este caso aplicados a los tocados. En la guarda superior e inferior se ordenan en sentido inverso, frente a frente como podemos ver en la figura 32. Así tendríamos el siguiente orden reflejado a manera de espejo en ambas guardas o bordes, una lectura visual de la parte superior de derecha a izquierda y parte inferior de izquierda a derecha, las unidades de color para los tocados son tres desde el borde externo (penachos), fondo y decorado en forma de t invertida sobre la frente (es el orden en el que se colocan los colores por unidad):

1. amarillo-celeste-verde
2. siena verdoso-amarillo-siena tostada

3. amarillo-celeste-verde-verde siena
4. siena verdoso-rojo-ocre
5. ocre-siena tostada-amarillo
6. siena verdoso-amarillo-siena tostada
7. ocre- siena tostada-amarillo

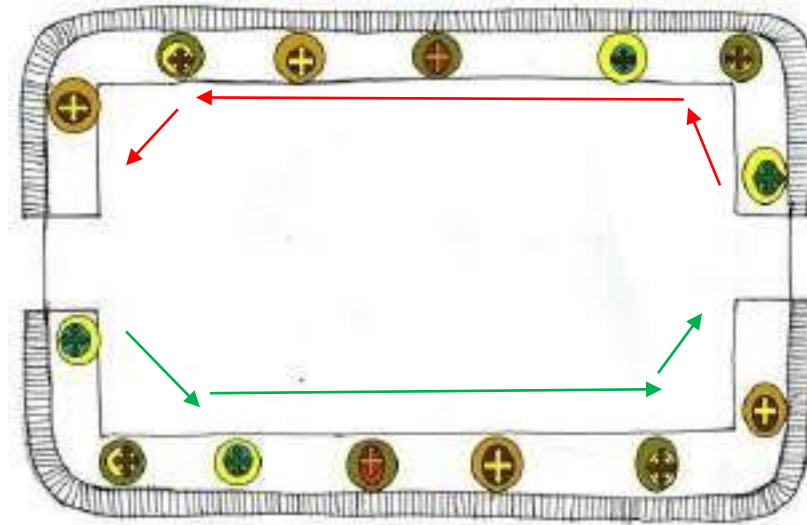


Fig.32

Continuando el análisis visual de los tocados para el campo, se observa que nuevamente forman diagonales secuenciales de color, como hemos apreciado en los demás elementos. Atendiendo a la primera variante tenemos (lectura visual desde arriba izquierda hacia abajo derecha):

1. (siena tostada- amarillo-siena verdoso)
2. (ocre-siena tostada-amarillo) + (amarillo-celeste-verde)+(ocre-siena tostadaamarillo)
3. (siena tostada- amarillo-siena verdoso)+(siena tostada-rojo-ocre)+ (siena tostada-amarillo-siena verdoso)+(siena tostada-rojo-ocre)
4. (amarillo-celeste-siena tostada)+(ocre-siena tostada-amarillo)+ (amarillo-celestesiena tostada)+(ocre-siena tostada-amarillo)
5. (siena tostada- amarillo-siena verdoso)+(siena tostada-rojo-ocre)+ (siena tostada-amarillo-siena verdoso)+(siena tostada-rojo-ocre)
6. (amarillo-celeste-siena tostada)+(ocre-siena tostada-amarillo)+ (amarillo-celestesiena tostada)
7. (siena tostada- amarillo-siena verdoso)

Estas diagonales están señaladas en la gráfica con línea negra para las variantes 2, 4 y 6, que son notoriamente secuenciadas en los ocre y amarillo de los penachos. En el segundo grupo de variantes de análisis visual (líneas punteadas en rojo), se presenta también secuencias de intervalo entre sienas y ocre (ver fig. 33).

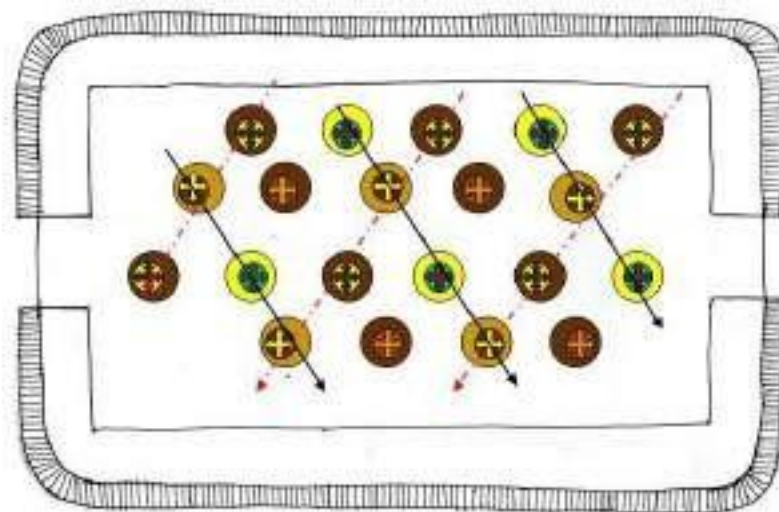
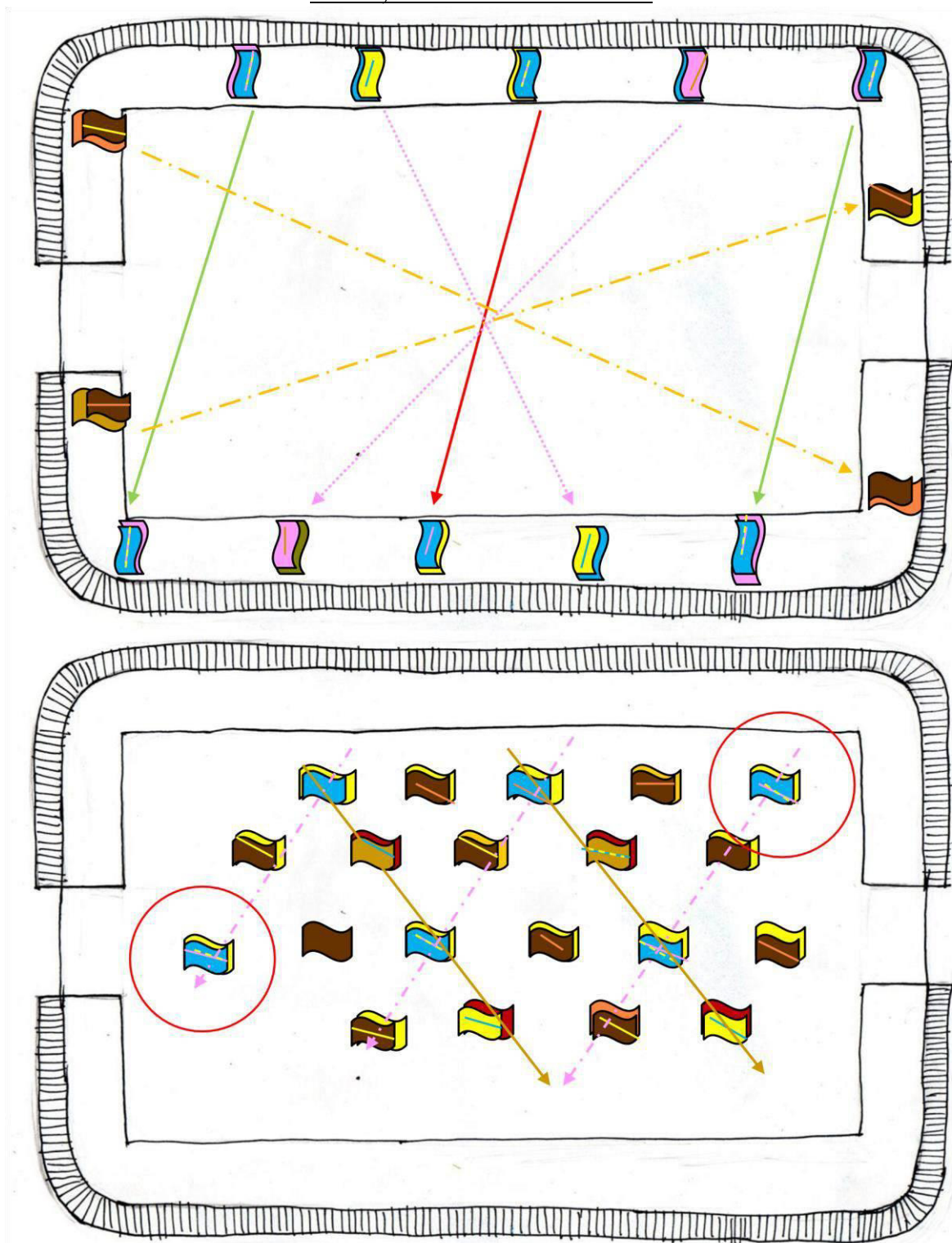


Fig.33

No es casualidad que, prácticamente, parezcan fórmulas matemáticas de color. Las técnicas del telar y del bordado con aguja, que conocían muy bien, son la base para que la elaboración de las figuras tenga esta correspondencia de colores, salvo pequeñas diferencias de matiz, como en los rosados ocre junto a los rojos, que se presentan en los unkus, o las valoraciones tonales del siena que, de siena tostado, tiende en algunas zonas al siena tostado verdoso y en otros, hacia un verde ocre en los penachos.

2.1.3. d. CONFIGURACIÓN DE LOS COLORES EN LA SERPIENTE MENOR (QUE SALE DE LAS BOCAS) EN EL CAMPO Y BORDES



Configuraciones de los colores en la serpiente menor-que sale de las bocas- del campo y bordes: (ver diagramas en 2.1.3.d)

En el caso de las serpientes menores que van en la parte delantera de los personajes, hay juegos de tres colores: borde de la serpiente, color de fondo interior y línea central del cuerpo de la serpiente. Hay que anotar que, por efecto del paso del tiempo, hay hilos de colores

específicos que se han perdido y no están en su lugar, pero dada la lógica de las posiciones de los pigmentos, se podrían eventualmente suponer o sugerir como resultado de este estudio.

Si observamos las gráficas de las serpientes menores, podemos comprobar la aparición del uso de los tonos rosados y una lógica de posiciones frente a frente, de dos a dos, en los bordes del manto, señaladas con flechas de línea verde pastel. Es en las serpientes rosado-celeste, en las que hay un detalle interesante. En esta parte: las serpientes laterales cercanas a las esquinas tienen en su línea interior (sobre el lomo de la serpiente), un juego de punteado y repetido de colores amarillo y rosado en los cuatro casos en que se presentan, esto refuerza la simetría del planteamiento de color. (ver fig 34)

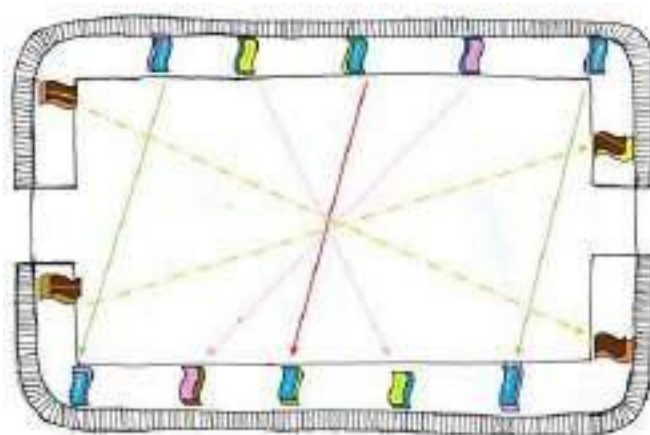


Fig. 34

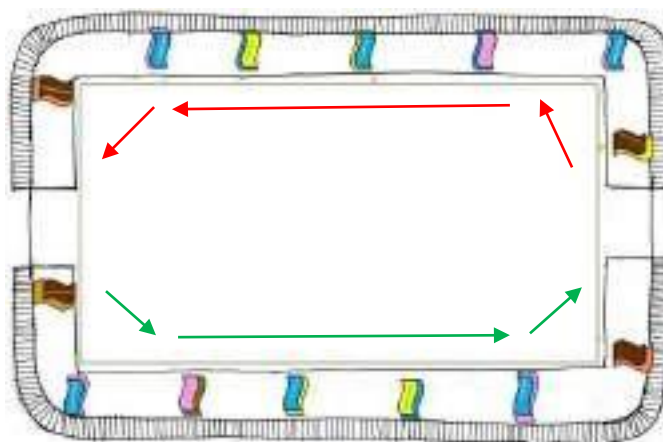


Fig. 35

En los laterales menores del formato rectangular se cruzan los colores de los bordes, así:

1.-pareja cruzada de serpiente menor en siena-naranja

2. -pareja cruzada de serpiente menor en siena-ocre y amarillo (señaladas con líneas punteadas en naranja pastel en la gráfica, para ambos casos)

Finalmente, en la parte central de los bordes del manto, tenemos cruzamiento de combinaciones de color y, frente a frente, la misma fórmula de serpientes amarillo-celeste.

También tenemos la lectura en espejo, como en los casos anteriores. La guarda superior e inferior se ordenan en sentido inverso, frente a frente, como podemos ver en la figura 35. Así tendríamos el siguiente orden reflejado a manera de espejo en ambas guardas o bordes, en la parte superior (de derecha a izquierda) y en la parte inferior (de izquierda a derecha), cada unidad se compone de dos colores (lomo de serpiente o fondo y borde):

1. siena- ocre y amarillo
2. celeste-rosado
3. rosado-celeste
4. celeste-amarillo
5. amarillo-celeste
6. celeste-rosado
7. siena-naranja

Para el campo, nuevamente encontramos patrones de repetición de colores en las diagonales, tanto en un sentido (arriba-izquierda hacia abajo derecha) como en el otro (arriba derecha hacia abajo izquierda), destacando las figuras que rematan las diagonales, en la posición 1 y 7 (encerradas en un círculo rojo en la gráfica) que, como se puede apreciar, son idénticas. Incluso en el lomo de la serpiente se vuelve a repetir el efecto de colores punteados amarillo y rosado (fig. 36).

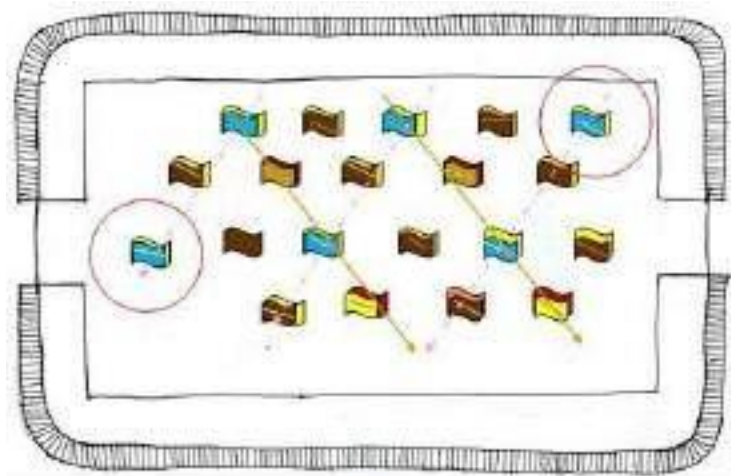
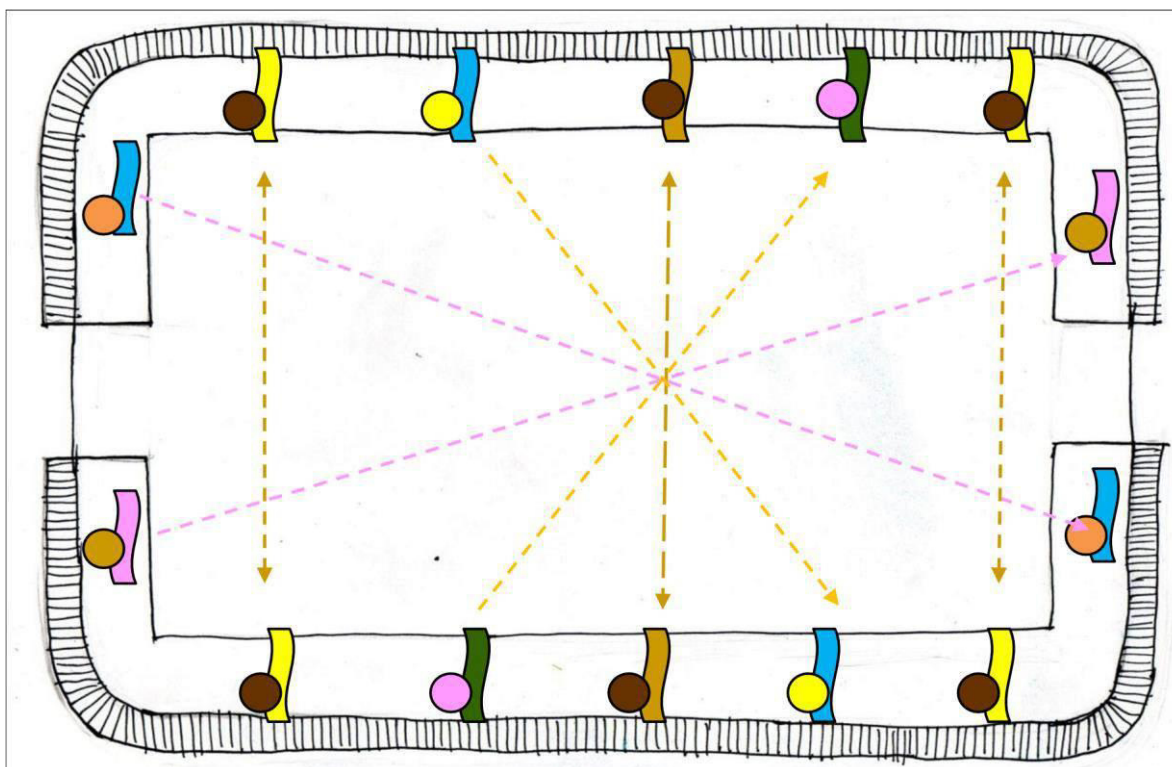
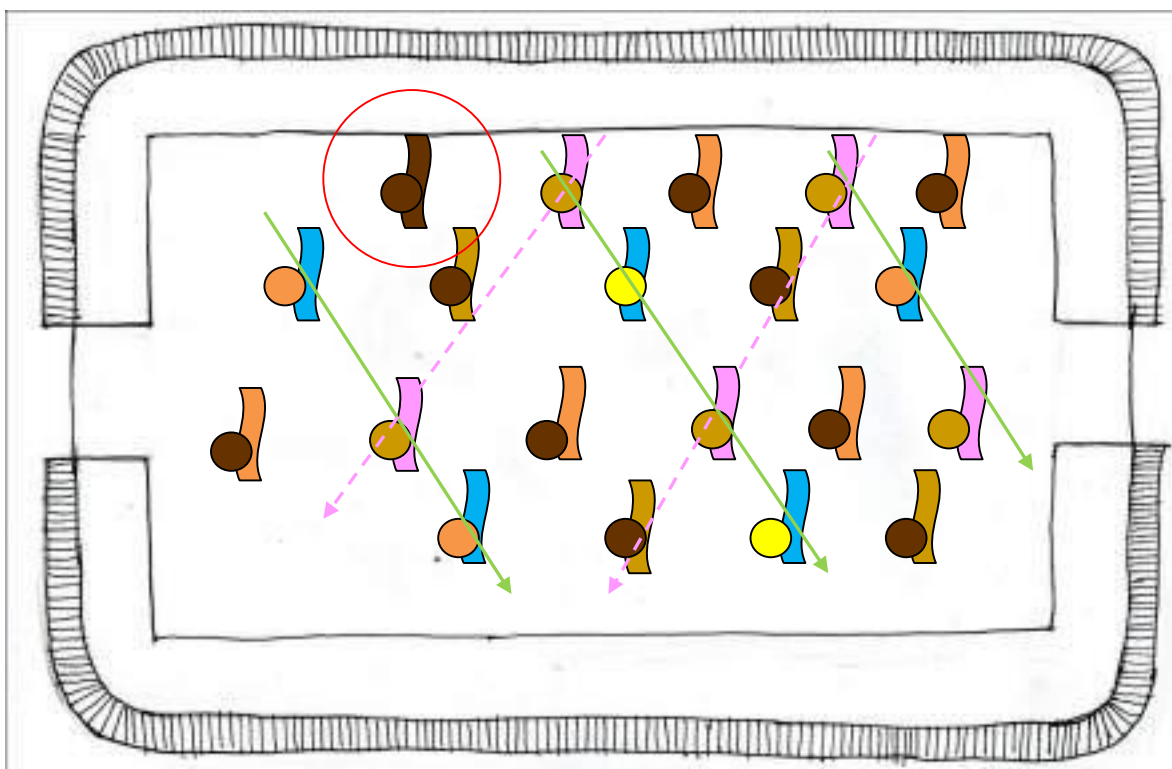


Fig.
36

2.1.3.e. CONFIGURACIÓN DE LOS COLORES PARA LAS CABEZAS TROFEO DEL
CAMPO Y BORDES DEL MANTO



Configuraciones de los colores en las cabezas trofeo del campo y bordes: (ver diagramas en 2.1.3.e)

El análisis de los patrones de colores en las cabezas trofeo es conmovedor, pues presenta una total simetría de colores, como si se tratara de un mapa cromático perfecto, tanto en el campo, como en los bordes. Sólo hay un caso de una cabeza trofeo que aparece toda en sienas

(encerrada en círculo rojo en la gráfica), pero se debe atribuir a la pérdida de los hilos del bordado por el paso del tiempo.

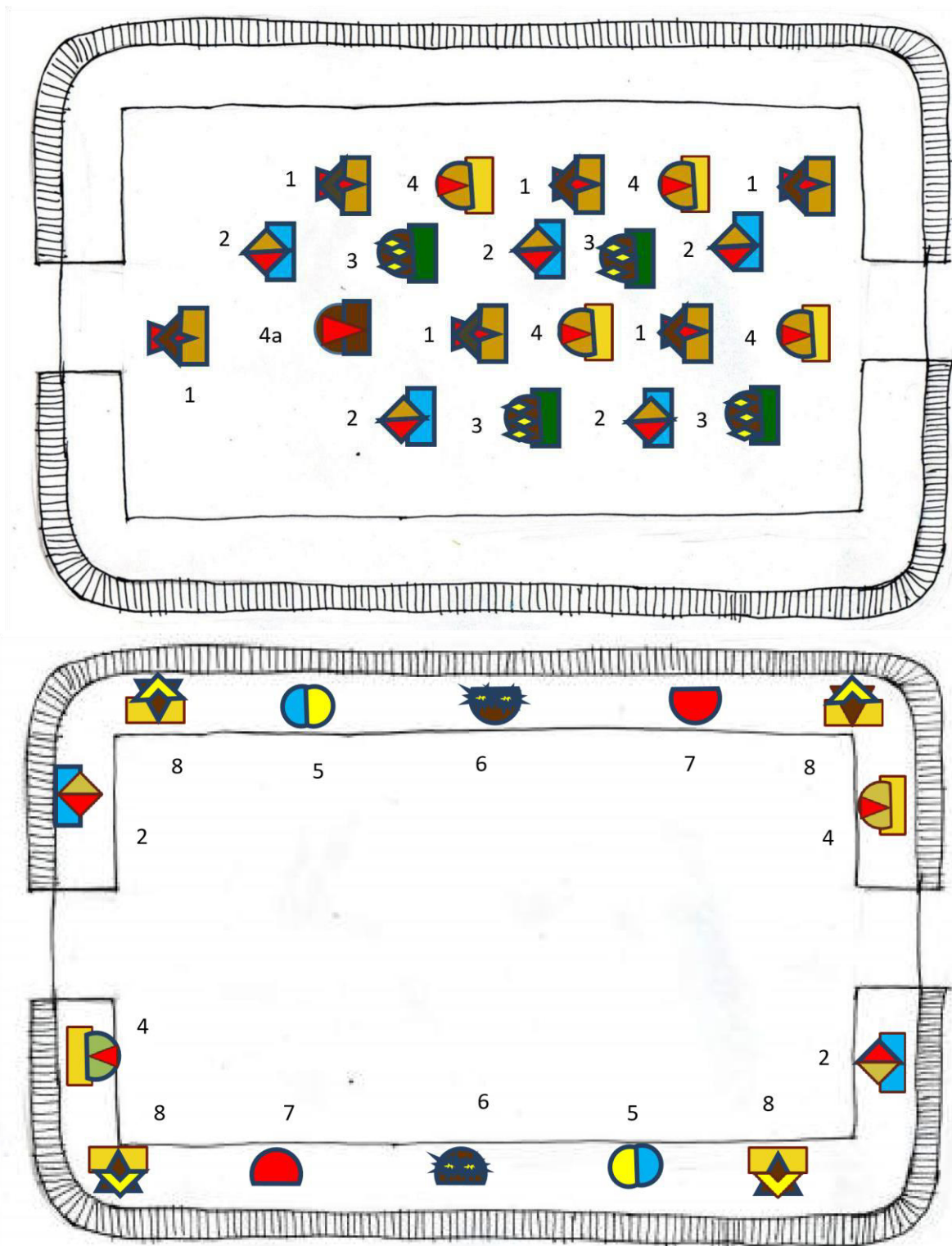
En los estudios realizados por Anne Paul de mantos Paracas Necrópolis Tardío y transicionales hacia el Nasca Temprano, la investigadora encuentra en muchos especímenes este mismo procedimiento en bloques de color y patrones de simetría:

Las mismas imágenes que crean esquemas de simetría en los campos producen también patrones de color. Todas las unidades iconográficas en un tejido fueron coloreadas según un sistema de configuraciones de colores, o bloques de colores. Generalmente, los mantos PIT 2³ usan muchos bloques de colores diferentes. Estos están alineados en la superficie de la tela de modo que dan lugar a patrones regulares a lo largo de las filas horizontales, las columnas verticales y las dos diagonales (Paul, 2010: 38)

El manto estudiado en esta investigación corresponde al Necrópolis Tardío, desenterrado con los fardos de Wari Kayan según la ficha técnica del MNAAHP, por tanto lo que dice la investigadora sobre los patrones estándar de color se aplica también a esta pieza textil.

2.1.3 f. CONFIGURACIÓN DE LOS COLORES Y ESTUDIO EN LOS MASCARONES DEL CAMPO Y BORDES DEL MANTO

³ Siglas de Periodo Intermedio Temprano, época 2



Configuraciones de los colores y estudio en los mascarones del campo y bordes: (ver diagramas en 2.1.3.f)

He llamado mascarones a las expresiones faciales de los personajes pero, en realidad, son los rostros los que nos muestran un clima emotivo en este manto y completan el rompecabezas en la distribución de los colores, pues podríamos re-armarlos y así conseguir un número limitado de personajes que se repiten en distintas posiciones en el manto.

Podemos diferenciar 8 tipos diferentes de mascarones, que se encuentran detallados en el acápite 2.1.5, mas adelante. Siendo 34 personajes en total podríamos decir que se repiten 6 veces del tipo 1; 7 veces del tipo 2; 4 veces del tipo 3; 7 veces del tipo 4 (uno ligeramente diferente: 4a); 2 veces del tipo 5; 2 veces del tipo 6; 2 veces del tipo 7 y 4 veces del tipo 8.

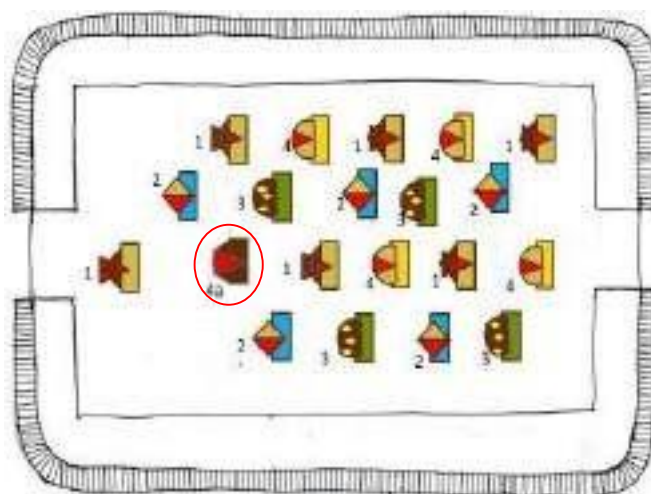
En líneas generales, los mascarones que están en los bordes tienen mayor contraste de colores, sugiriendo horas o momentos del día, de acuerdo a la posición y los pigmentos empleados. Así por ejemplo, un mascarón de color rojo entero (tipo 7) parece referirse al atardecer o los mascarones de división celeste y amarillo limón (tipo 5) sugieren el mediodía, media tarde o la luna en cuarto creciente (fig 37).



Fig 37(fotografía
ADVC)

Los colores de los mascarones que están en el campo presentan mayor repetición y parece tratarse de temporalidades mayores, como épocas de lluvia o de clima templado, debido al manejo de los colores y la sugerencia de gotas de lluvia que aparece en el diseño del tipo 3 de mascarón. El mascarón que he llamado de tipo 4a, se asemeja mucho al tipo 4. Podría deberse a la pérdida de hilos por el deterioro del tiempo, pero también podría tratarse de un personaje que se transfigura, quedando delante de los dos que parecen “salir” del manto. (ver fig 38)

Fig. 38
(dibujo
ADVC)



2.1.4. Reconstrucción de los personajes del manto 1 :

Luego del estudio detallado de los mapas de

color en todos los elementos de los personajes del manto : unku, serpientes mayores y menores, cabezas trofeo y mascarones, que son los que tienen mayor peso visual a nivel cromático, el siguiente paso fue reconstruir los personajes.

Encontramos 8 idénticos en vestuarios y mascarones, repartidos y repetidos en diagonales en las 34 posiciones diferentes dentro del espacio compositivo. (ver fig. 39)

El personaje señalado como 4-a , tiene una ligera variante de color en el mascarón respecto del tipo 4 por las razones mencionadas, pero en el diseño el rostro es el mismo.

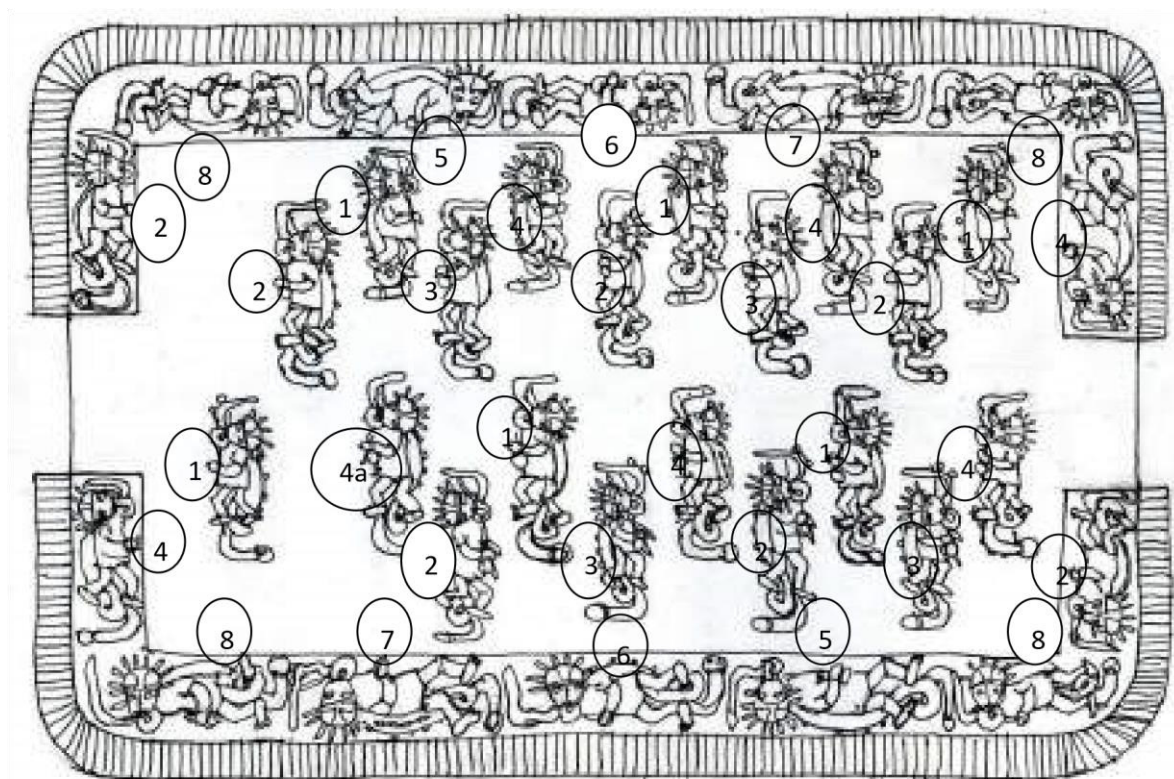


Fig. 39: Reconstrucción de personajes/ 6 del tipo 1, 7 del tipo 2, 4 del tipo 3, 7 del tipo 4 (1 ligeramente diferente: 4a), 2 del tipo 5, 2 del tipo 6, 2 del tipo 7, 4 del tipo 8 : total 34 (dibujo ADVC)

2.1.5. Descripción de los personajes representados y tipología:

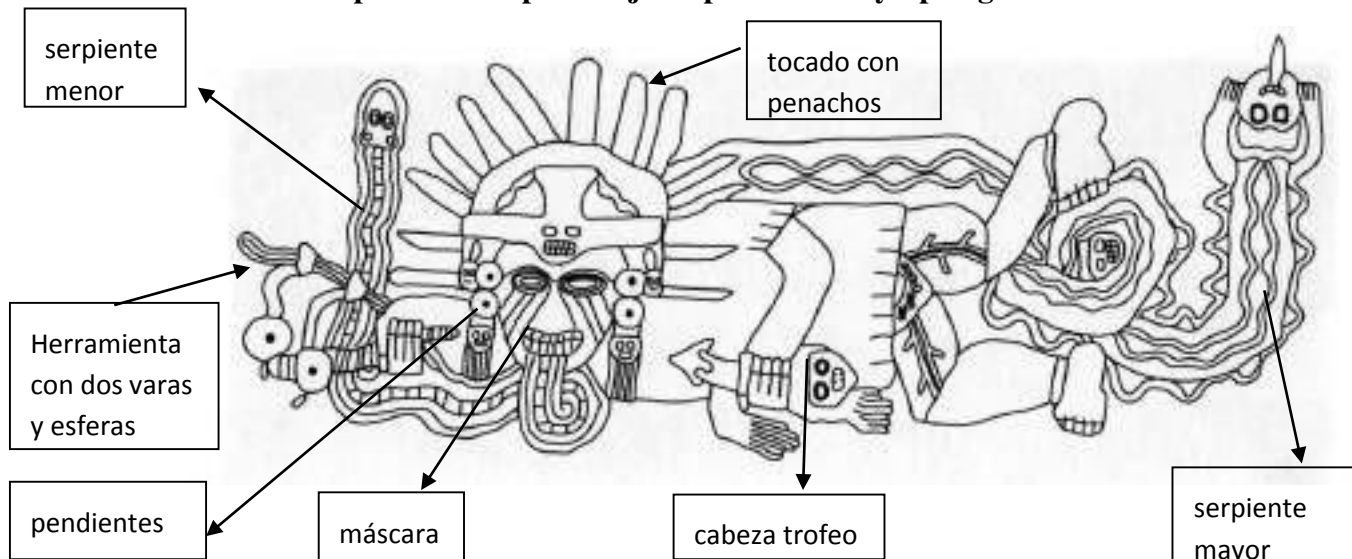


Fig. 40

Figura antropomorfa: 2 serpientes, cabeza trofeo, herramienta, tocado con penachos y pendientes/ serpientes equilibran la composición/ Colores: amarillo, verde, azul (celeste) , ocre, rojo(rosado), anaranjado, siena natural y siena tostado/ dibujo Delia Aponte (2006:40) en revista Arqueológicas n° 27/ Manto 1 –Paracas Necrópolis- MNAHP

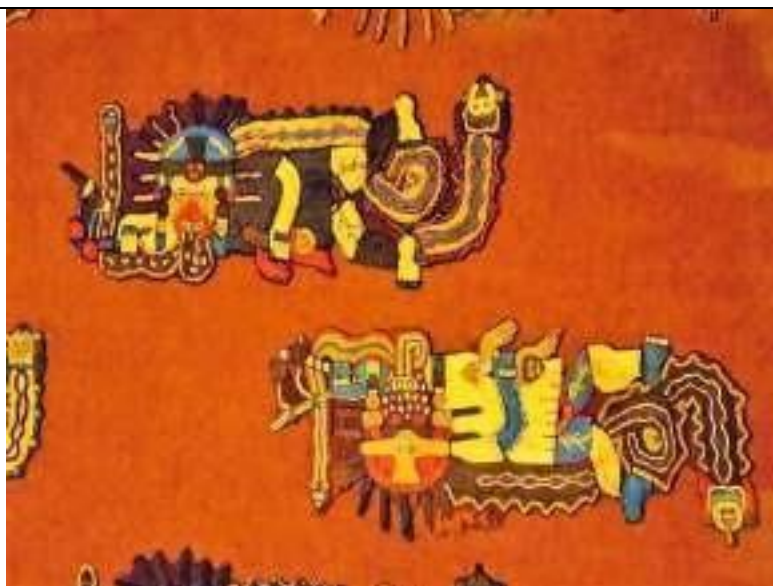


Fig. 41: Manto Paracas Necrópolis (1). MNAHP(fotografía ADVC)

El personaje antropomorfo se distribuye en el manto y se sitúa en sentido horizontal. La cabeza y el tórax están en posición frontal, pero las manos y los pies se presentan en perfil.

Hay mudas constantes de color en cada uno de los elementos de los que está constituido. (figuras 40 y 41)

El personaje que está representado en el manto es uno solo, pero está repetido 34 veces: 14 ocasiones en el borde y 20 en el campo, variando la combinación de los colores en lo que respecta a su indumentaria. Cuando se hace un conteo de colores por elemento llegamos a resultados interesantes: 17 unkus sienas; 10 unkus rojos; 6 amarillos y 1 verde. En serpientes mayores: 10 celestes; 9 ocre; 9 amarillas y 6 sienas. En serpientes menores: 14 sienas; 12 celestes, 4 amarillas; 2 rosadas y 2 ocre. Los demás elementos tienen menor peso visual y no afectan la percepción de las combinaciones, por eso no los consideramos relevantes en este análisis.

Dos figuras se separan de las demás, la más adelantada lleva unku rojo y, la que le sigue, unku verde, la única que tiene el unku de ese color y rompe la simetría de los colores (fig 42).

Fig. 42(fotografía



ADVC)

El personaje también presenta una gran variedad de máscaras o rostros decorados, y esa gestualidad es la que impacta al observar el manto. Hay hasta ocho tipos de máscaras que parecen sugerir, debido a los colores utilizados, distintos momentos del día o secuencias climáticas de medianas temporadas. La posición del personaje es extraña: tiene los pies separados como si volara, las manos están ocupadas: una sostiene la cabeza trofeo y un cuchillo de punta triangular, la otra sostiene dos elementos: una vara anillada y una vara unida a dos esferas, podría tratarse de una sonaja o una herramienta punzo cortante. Dos serpientes lo acompañan: una pequeña que le sale de la boca, y otra más larga y extensa que le recorre la espalda y termina en la parte posterior del personaje.

Ya hemos visto la gran variedad de colores y los patrones de repetición de cada uno de los elementos que configuran al personaje en los ítems anteriores, solo falta mencionar el tocado.

Tiene penachos que suman alrededor de 13 por cabeza, y una cinta rígida en forma de T invertida, con un decorado de facciones de rostro inscrita, además de los pendientes que son



dos
por

oreja, rematados en una pequeña cabeza con flecos en ambos lados.

Fig.
44(fotografía

ADVC)

Fig 43

Las serpientes, tanto la menor como la mayor, tienen una cabeza con rostro que parece estar sonriente. Hay una cabeza misteriosa con rostro humano que asoma en la zona en que la serpiente mayor se enrosca para dar la vuelta hacia arriba, en la parte posterior del personaje. La serpiente mayor está coronada por un rostro que, además de mostrar los dientes, saca la lengua y tiene manos pequeñas a los lados (fig 44). Las piernas del personaje presentan unas líneas que se asemejan al recorrido de las venas, que se esconden detrás de lo que podríamos llamar medias o calcetines. La serpiente mayor es dentada, a diferencia de la menor que presenta cuerpo liso y escasamente marcado por una línea sinuosa. También hay que decir que los dedos presentan uñas, tanto en los pies como en las manos de los personajes, sumando 20 uñas por individuo. En la zona genital presenta un paño que se puede apreciar debajo del unku.

MASCARONES

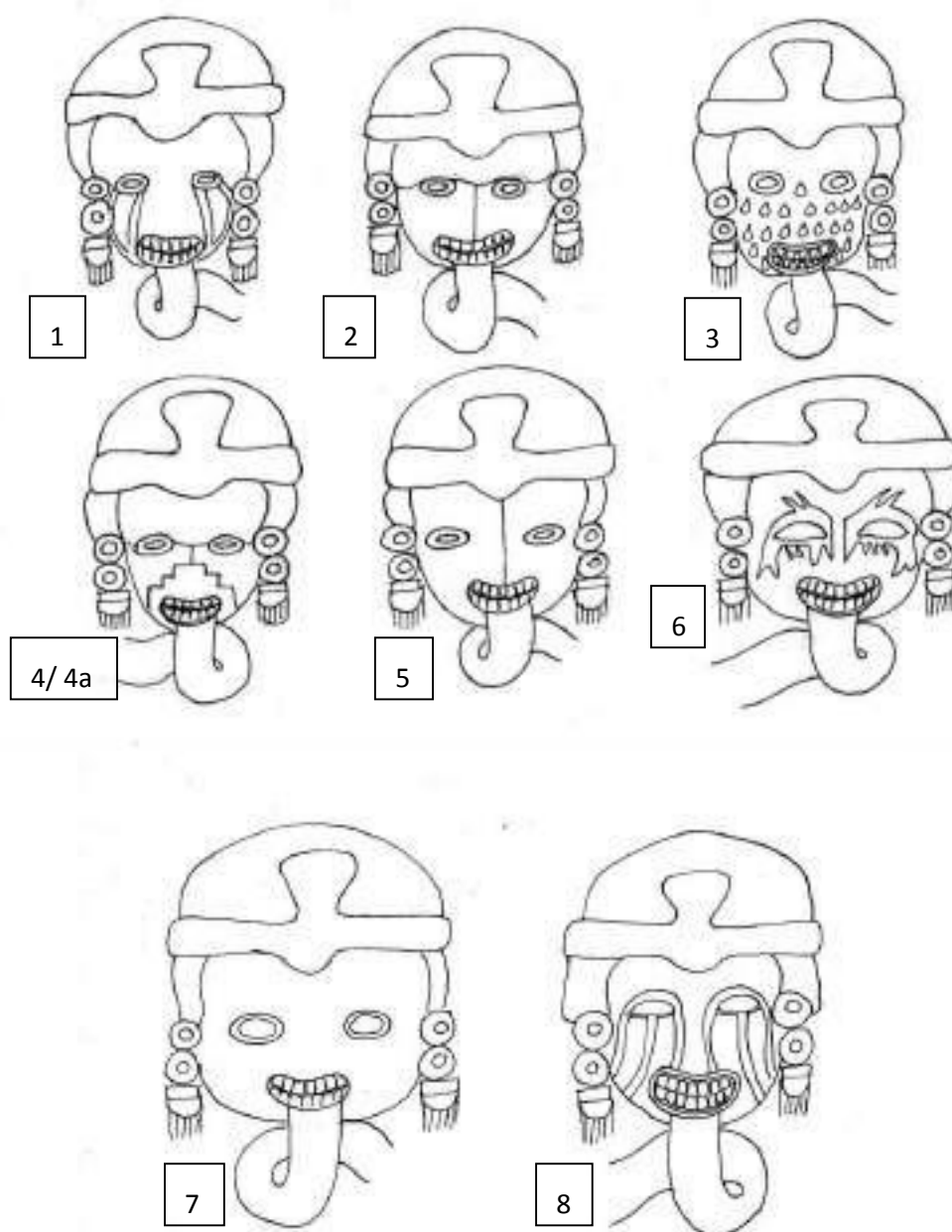


Fig 45: Tipos de mascarones del manto 1- 8 diferentes (dibujo ADV C)

Respecto de la tipología de los mascarones, hay 8 diferentes diseños que reúnen colores específicos en un mismo orden, aún cuando estuvieran en distintas posiciones tanto en el campo como en los bordes del manto. Así la máscara tipo 1 presenta color ocre en la frente, y rojo en

la cara, con dos líneas color siena tostada que bajan de sus ojos hacia el mentón a manera de dos lágrimas que surcan y dejan una estela en todo el rostro (ver fig 45-1 y fig 46).



Fig. 46(fotografía ADVC: 46 a 54)



fig.47



fig.48

La máscara tipo 2, lleva la frente de color celeste, en la cara el lado izquierdo es rojo y el derecho color ocre. Este orden se presenta 4 veces en el manto: 2 en el campo y dos en los bordes. Pero hay 3 casos en que los colores rojo y ocre mutan su orden y se invierten, entonces conservando siempre la frente celeste, el color rojo pasa al lado derecho y el ocre al lado izquierdo del rostro (fig 45-2 y fig 47). La máscara tipo 3, tiene la frente de color verde y el rostro es totalmente color siena tostada en el fondo, con pequeños círculos de color amarillo a manera de gotas en toda la cara. Éstas aparentan ser gotas de lluvia (fig 453 y fig 48). La máscara tipo 4, tiene en su mayoría (6 casos), color amarillo en la frente, los pómulos color ocre y la nariz y mentón rojo (fig. 49). Pero hay una variante de color



Fig 49



fig 50

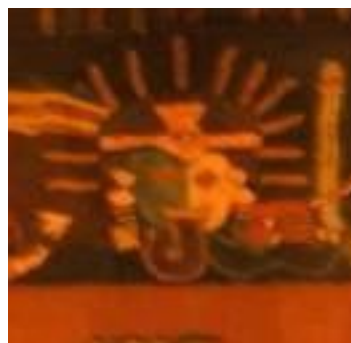


fig 51



fig 52

para este diseño tipo 4, que he dado en llamar 4-a, que conserva la nariz y el mentón rojo, pero tiene la frente y pómulos totalmente siena tostada (fig 45-4/4-a y fig 50). Eventualmente, podría tratarse de pérdida de hilos por el deterioro de la pieza textil, o bien, una combinación específica de color, a propósito para efectos de composición visual. La máscara tipo 5, tiene

una división en dos colores, la mitad del rostro-la derecha- en amarillo limón y la otra mitadla izquierda en celeste. Esto lleva a pensar en una referencia cromática a la media luna, o al mediodía según la hora del día o de la noche (ver fig. 45-5 y fig. 51). La máscara tipo 6, tiene el fondo en siena tostada y en amarillo e inscrito alrededor de los ojos un diseño que se asemeja a las orcas- animal muy representado en el periodo Paracas Necrópolis tardíotambién llamado Paracas 9 y Paracas 10, y el Nasca temprano 1 y 2. Pero también, y por la posición en los ojos, este diseño de orcas se asemeja a los relámpagos en el cielo cuando ya viene la lluvia (ver fig. 45-6 y fig 52).



Fig 53



fig.54

La máscara tipo 7, lleva todo el rostro en color rojo, que parece evocar una puesta de sol o una bola de fuego, un día de intenso calor, o la luna llena (ver fig. 45-7 y fig 53). Finalmente, la máscara tipo 8, tiene la frente y el rostro en fondo amarillo y le surcan tres franjas delgadas color siena tostada que bajan de sus ojos (ver fig 45-8 y fig 54).

Por último, si vinculamos las máscaras y color de los unkus, tenemos un interesante mapa de color: para los unkus amarillos dos tipos de máscaras (3 y 6), es decir evocación de lluvia y tormenta; para los unkus rojos dos tipos de máscaras (1 y 8), es decir evocaciones de lluvia más gruesa-acaso granizo, para los unkus marrones cuatro tipos de máscaras (2,4,5 y 7), es decir evocaciones de mediodía, puesta de sol o media tarde o día templado y para un solo unku verde-presente en el manto- un tipo de máscara (2), es decir evocación de mediodía o media tarde (ver fig. 55).

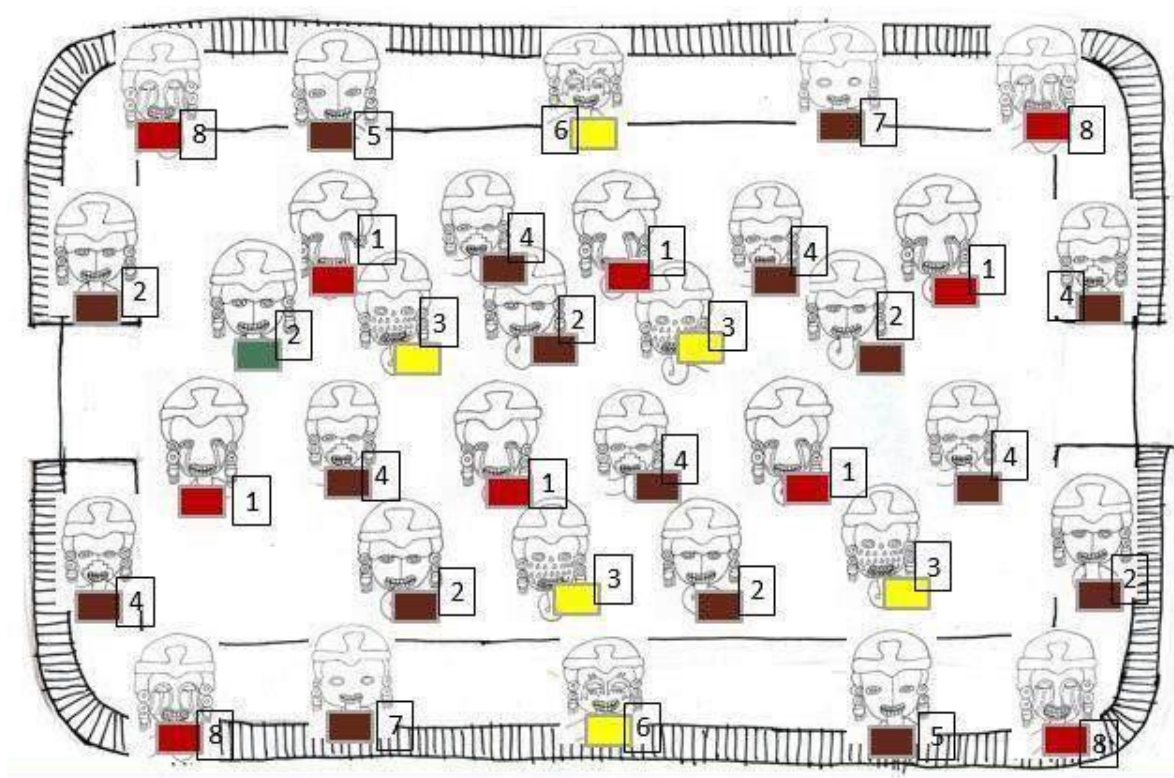
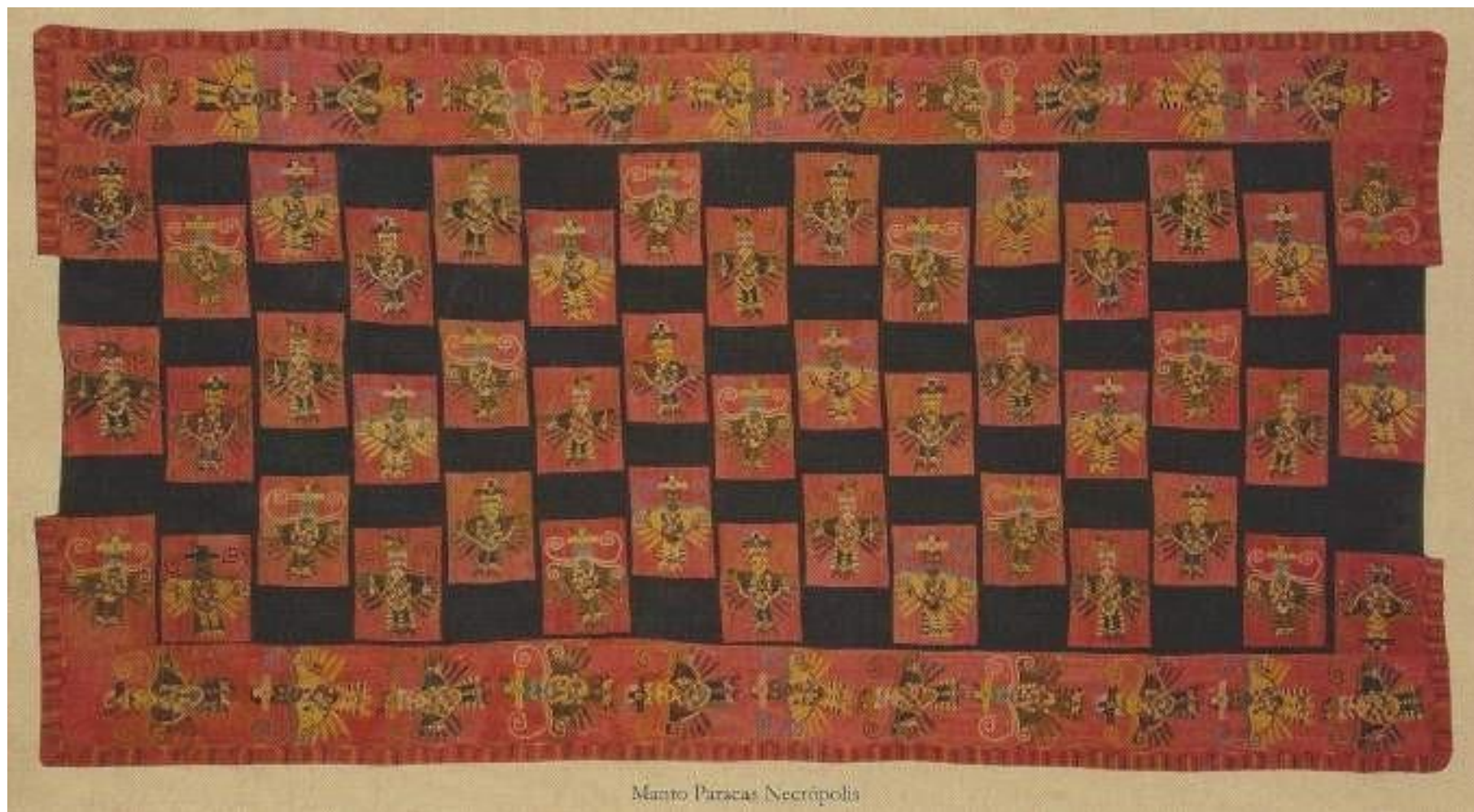


Fig. 55- correspondencia de color de los unkus y diversidad de máscaras-manto 1/ dibujo ADV C

2.1.6 Estructura del segundo manto elegido: (ver fig. 56 y archivo de imágenes)



Manto Paracas Necrópolis

Fig. 56: manto Paracas Necrópolis (2)-(290-15) MNAAHP (imagen tomada del catálogo del MNAAHP)

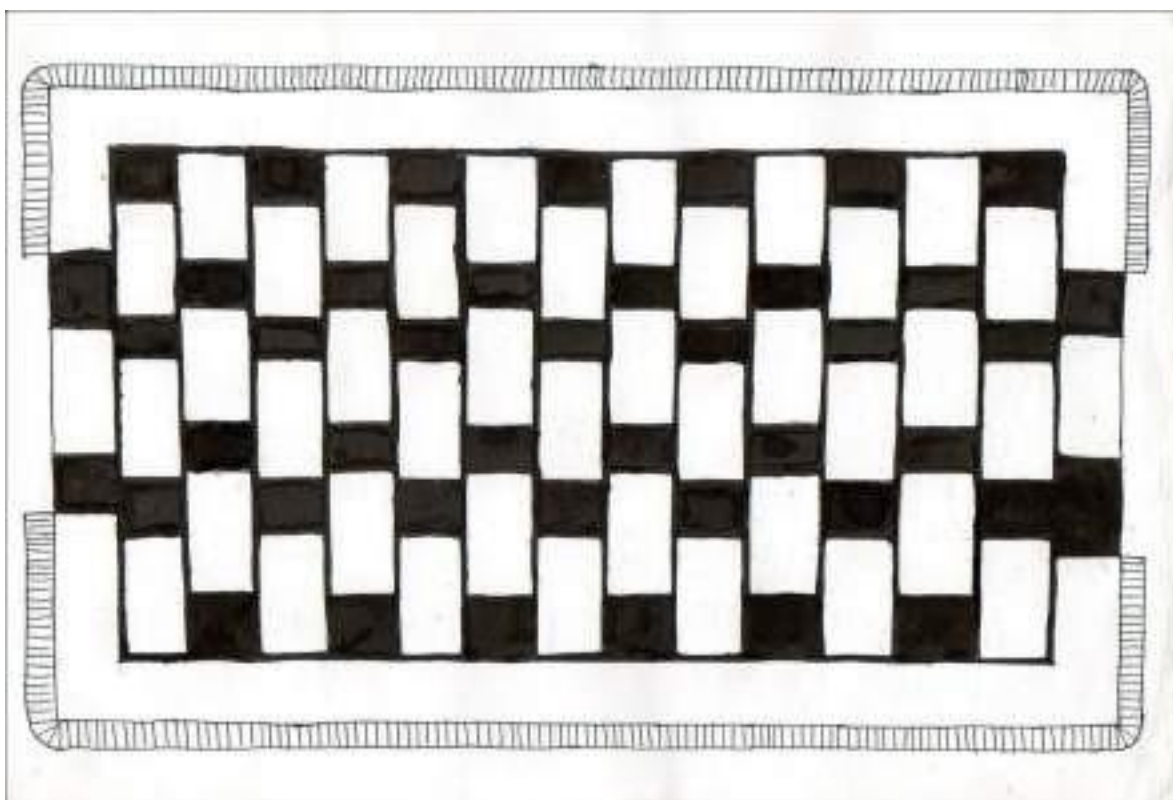


Fig 57 (dibujo ADV C)

Este segundo manto tiene la siguiente medida : largo: 3010,00 mm y ancho: 1545,00 mm, de acuerdo a la ficha técnica del Ministerio de Cultura. Es también rectangular y la estructura general es geométrica. Respecto a la distribución de espacios: 41 espacios rectangulares rojos sobre el fondo negro, borde rojo con flecos rojo, amarillo, negro y verde. (ver fig. 57) Los colores utilizados en todo el manto son : negro, amarillo, verde, celeste, rojo, anaranjado, ocre, siena natural y siena tostada.

2.1.7 Composición visual de las figuras, movimiento y el manejo de los colores en el manto 2:

La división de la composición visual se da en el campo y los bordes con flecos. Es una composición modular de ritmo constante: 39 espacios rectangulares en el campo, con 2 espacios rectangulares a los costados, contabilizando un total de 41 espacios con figuras, y en el borde, 26 figuras; 11 en los laterales más amplios y 2 en los laterales cortos.

Total de figuras o personajes: 67: 41 + 26 figuras orgánicas.

Los espacios rectangulares del manto se encuentran distribuidos de manera vertical y traslapados uno con otro.

Estudio de la composición:

Movimiento de los personajes-figuras orgánicas: se trata de 6 filas montadas o traslapadas a medio cuerpo con 13 columnas verticales en el campo (39 total), dejando 2 a los lados en los laterales cortos que limitan con el tejido sin flecos.

Por los elementos del tocado, de los pendientes de las orejas y la posición de los dedos de los pies, se puede deducir una dirección de movimiento de los personajes, de arriba hacia abajo: filas 1, 4 y 5: derecha a izquierda y filas 2,3 y 6: izquierda a derecha

En los bordes: el movimiento del personaje es envolvente alrededor del manto, de derecha a izquierda en la parte superior, y de izquierda a derecha en la parte inferior, a excepción de la figura inscrita en el rectángulo desprendido de la zona lateral derecha. que se presenta en el sentido contrario. Se trata de una composición modular de ritmo y movimiento permanentes, variando de dirección en las filas y columnas en constantes de 3 personajes con movimiento cambiado.

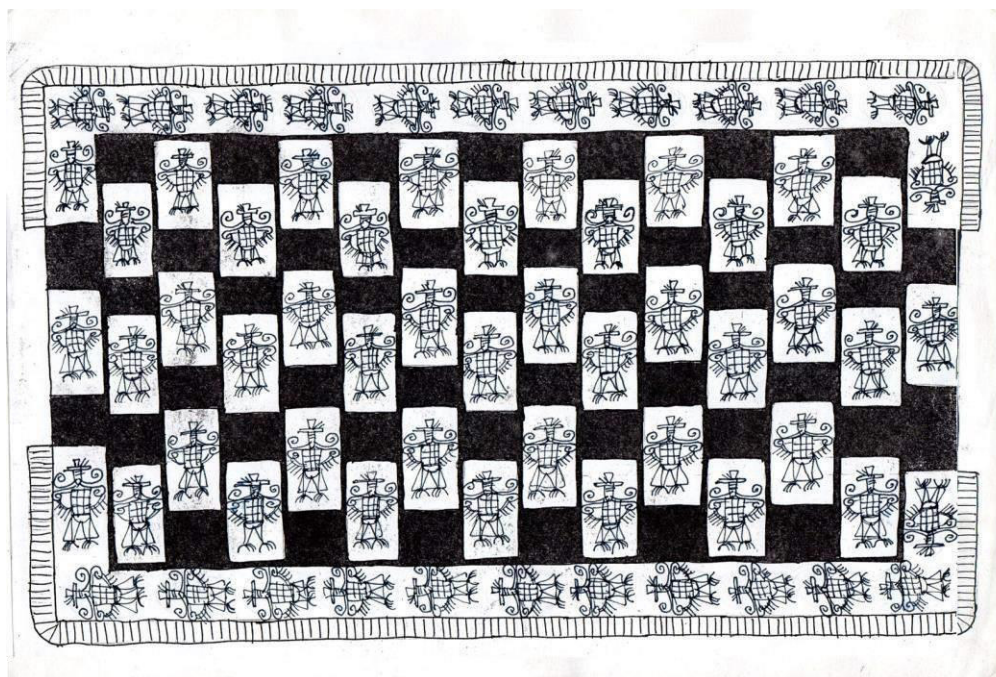
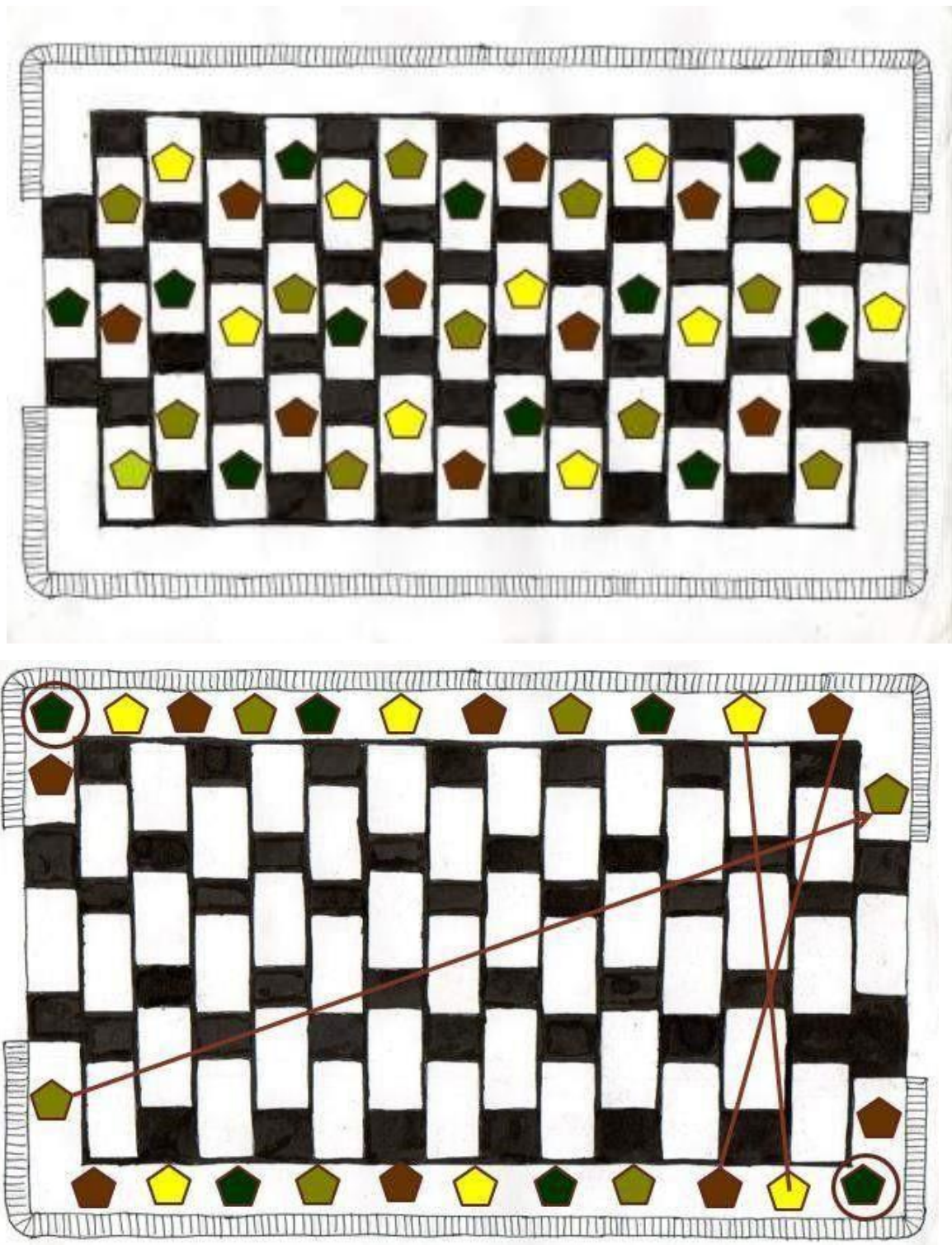


Fig 58: Composición Modular y movimiento de personajes en manto 2 (dibujo ADV C)

Hemos dividido el análisis del planteamiento del color de este manto en cuatro partes, atendiendo al peso visual de los colores y su importancia por la extensión de campo e influencia en la lectura visual de mayor a menor, en el siguiente orden: unkus (camisas) o alas, máscaras, vírgulas y tocados. En el siguiente acápite se reconstruyen los personajes atendiendo a la coincidencia de sus vestuarios. Se pueden identificar 4 tipos de juegos cromáticos con repeticiones en las 67 posiciones que ocupan los individuos bordados. Trabajando con el plano general estructural de los personajes distribuidos en el manto que son 67 figuras, tanto en el campo como en los bordes, hemos pasado a la revisión de los colores en diversas partes del cuerpo, con los siguientes resultados:

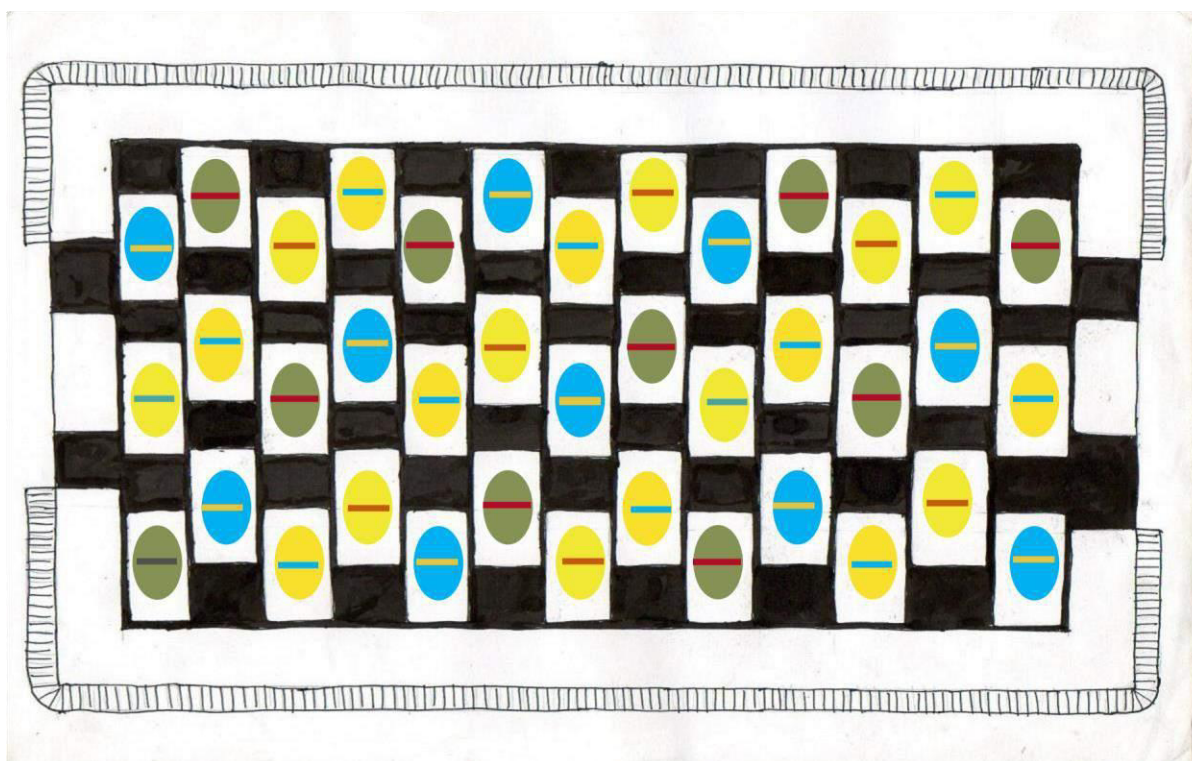
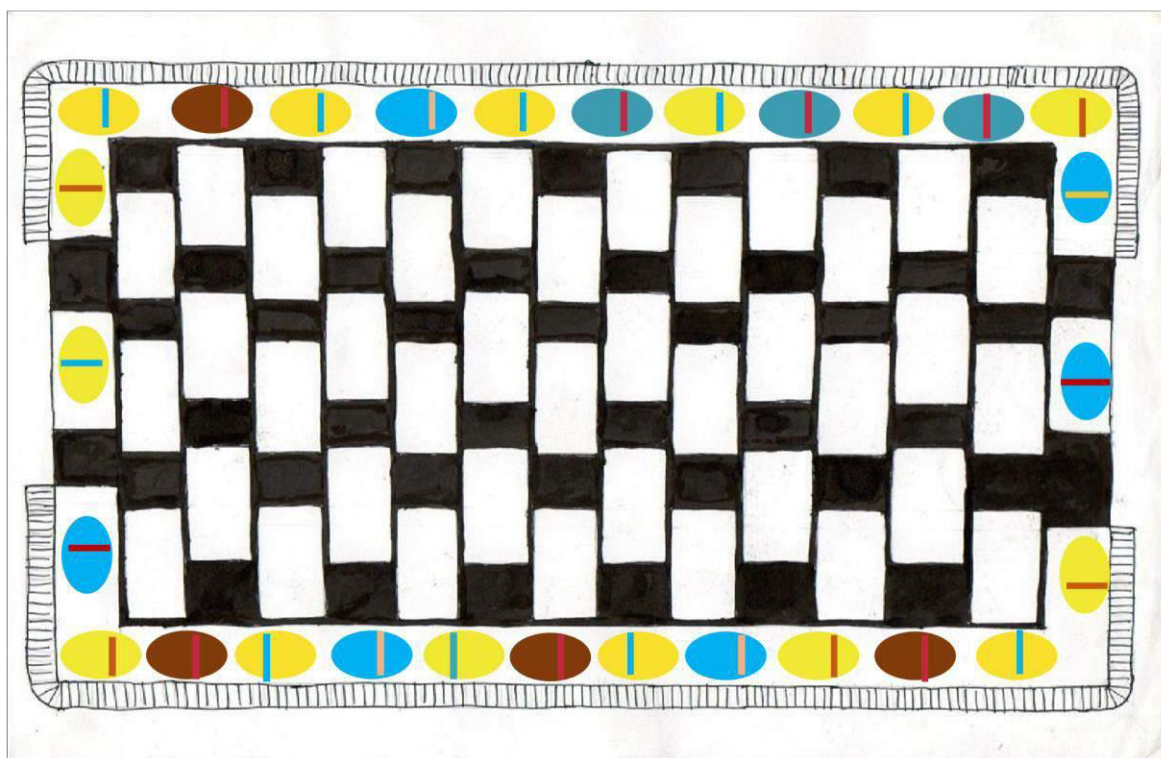
2.1.7.a. Configuración de los colores en alas / capa o unku extendido en el campo y bordes del manto:



Se puede apreciar en el campo que los unkus o alas, que también incluye en la coincidencia de color a las piernas de los personajes, tienen alineamientos de color en diagonales impares: amarillas y verde-ocre. En las diagonales pares: verde oscuro y siena tostada.

Para los bordes, los unkus se presentan en orden, a manera de espejo, en los laterales largos y cortos, formando coherencia y coincidencia de colores en conteo de reversa, es decir en diagonales u ordenamiento invertido de los colores. La variedad cromática es amarillo, verde-ocre, verde oscuro y siena tostada.

2.1.7.b. Configuraciones de color en las máscaras y cintas de ojos en los bordes y campo:



La variedad de colores que se puede apreciar en las máscaras son celeste, celeste-verdoso, verde-ocre y los amarillos cálido y frío. Hay cuatro máscaras, sin embargo, que destacan por su cambio de color hacia un siena tostada, que solo se presenta en los bordes laterales mas largos. Estas máscaras, en realidad, y siguiendo el patrón observado, correspondería que fueran de color verde-ocre. Puede deberse a pérdida de hilos por el deterioro, o tal vez algún

tipo de énfasis puesto hacia la zona izquierda del manto, en una transmisión de color siena en red hacia la zona de salida, zona sin flecos de esta misma sección.

Como veremos, cuando se reconstruyan los personajes en el siguiente acápite, hay algunos cambios de color en las posiciones que nos llevan a pensar en algún movimiento calculado de color: cambio en el tocado hacia el siena, en el personaje central del borde izquierdo, cuando debía ser tocado ocre. Luego un cambio invertido del color del unku hacia el siena natural u ocre, y vírgulas siena en el personaje que antecede a éste en el borde central de la misma zona, cuando debía ser siena tostada y ocre, respectivamente. Un cambio adicional en esta zona, está en los personajes que acompañan al central en la zona lateral izquierda. Es un cambio de unku ocre verde, hacia el que está arriba, en verde-celeste (es decir oscurecido); y cambio del color de las vírgulas hacia el siena tostada, cuando debían ser celestes (nuevamente, oscurecido), en el que está debajo.

2.1.7.c. Configuraciones de color de las vírgulas en los bordes y el campo :

BORDES:



CAMPO:



Las vírgulas, que en el dibujo del personaje son espirales que salen de su nariz, tienen en el campo un orden en diagonales de la siguiente manera:

1. Celeste- amarillo
2. Celeste-ocre-verde-siena tostada
3. Amarillo-celeste-amarillo-celeste-verde oscuro

4. Ocre-verde-ocre-verde-ocre-verde
5. Celeste-amarillo-celeste-amarillo-celeste-amarillo
6. Verde-ocre-verde-ocre-verde-ocre
7. Celeste-amarillo-celeste-amarillo-celeste
8. Verde-ocre-verde
9. Amarillo

La vírgula siena tostada en la segunda diagonal, es la que rompe el orden y se acerca a la zona izquierda de “salida”, lo mismo que la vírgula verde oscuro de la tercera diagonal, como anunciáramos en el anterior ítem. En los bordes se repite el orden invertido de los colores, a manera de espejo.

2.1.7.d. Configuraciones de color de los tocados en los bordes y el campo:



Los tocados también conservan un orden diagonal, previamente asignado por los tejedores paraquenses. Así, en el campo se observa diagonales impares en las que se presentan de forma intercalada los amarillos cálidos y fríos; y diagonales pares en que se presentan intercalados

los tocados de color verde oscuro y ocre. En los bordes están invertidos los colores, a manera de espejo: amarillo limón, verde oscuro, amarillo cadmio, ocre, amarillo limón, verde oscuro, amarillo cadmio, ocre, amarillo limón, verde oscuro, amarillo cadmio, ocre y verde oscuro.

2.1.8. Reconstrucción de los personajes del manto 2:

Luego del estudio detallado de los mapas de color de todos los elementos de los personajes del manto: unkus o alas, máscaras, vírgulas y tocados, que son los que tienen mayor peso visual a nivel cromático, se reconstruyeron los personajes y encontramos 4 idénticos en vestuarios y máscaras, repartidos y repetidos en las 67 posiciones diferentes dentro del espacio compositivo. (ver fig. 59)



Fig. 59: Reconstrucción de personajes - 4 idénticos en vestuarios y máscaras, repartidos en 67 posiciones (dibujo ADVC)

- a) Personaje 1: unku amarillo limón/ vírgulas celestes/tocado amarillo cadmio/máscara verde-ocre

Se presenta esta variedad cromática en 17 posiciones

- b) Personaje 2: unku verde-ocre / vírgulas amarillo cadmio / tocado amarillo limón/ máscara celeste

Se presenta esta variedad cromática en 16 posiciones

- c) Personaje 3: unku verde oscuro / vírgulas azul-verdoso / tocado ocre/ máscara amarillo cadmio

Se presenta esta variedad cromática en 17 posiciones

- d) Personaje 4: unku siena tostada/ vírgulas ocre / tocado verde oscuro / máscara amarillo limón.

Se presenta esta variedad cromática en 17 posiciones

Hay un énfasis en el uso de los colores sienas, sean tostados, naturales o verdes muy oscuros hacia la zona lateral izquierda en algunos de los elementos estudiados, que llevan a pensar en alguna intención cromática, tal vez, para dar una connotación de nocturnidad. Nótese que si sumamos los personajes que tienen unkus sienas y verde oscuros (personaje 3 y 4 juntos), dan como resultado 34, siendo la mitad más uno del total de figuras (67 en total de este manto), como si la mitad del manto se hallara de noche, y la otra mitad atravesara distintas horas del día, debido al color diverso de los unkus (personaje 1 y 2): amarillo limón y verde ocre, que sumados son la otra mitad (33 figuras) .

2.1.9. Los motivos-figuras o diseños orgánicos y el manejo de los colores : En esta estructura geométrica de rojos y negros se distribuyen 67 figuras orgánicas que son repeticiones de un mismo personaje. El Personaje es antropomorfo: lleva un tocado con elemento doble y móvil superior (posiblemente plumas), y dos enormes «bigotes» de movimiento espiral que salen de la nariz. Estas espirales que salen de la nariz pueden deberse a la representación de un chamán que expulsa con fuerza la saliva y mucosidades de la nariz, para efectos del presente estudio, las hemos llamado vírgulas. Los otros elementos que conforman la figura son: una franja que se antepone a los ojos; pendientes de 4 esferas que bajan de las orejas; boca mostrando dientes; dos serpientes pequeñas que cubren las muñecas y las manos; dos pequeñas cabezas trofeo en una mano y un cuchillo en la otra; decorado en forma de tablero al pecho (6x6); 6 serpientes a los lados; 2 alas, pero también 2 brazos; una pequeña capa en la parte baja con franjas y 2 pies con cabeza trofeo, y pies de 4 dedos que cambian de dirección según la posición del personaje. (ver fig. 59)



Fig 60: Personaje- Manto Paracas Necrópolis (2)- MNAAHP/ dibujo Delia Aponte (2006:28) en revista Arqueológicas n° 27/Fotografía derecha tomada del catálogo del MNAAHP

La gama cromática forma diagonales, es cambiante como se puede observar en la distribución de los colores para las alas, capas o unkus, que son las que tienen mayor peso visual dentro del personaje (ver fig 61-62) .

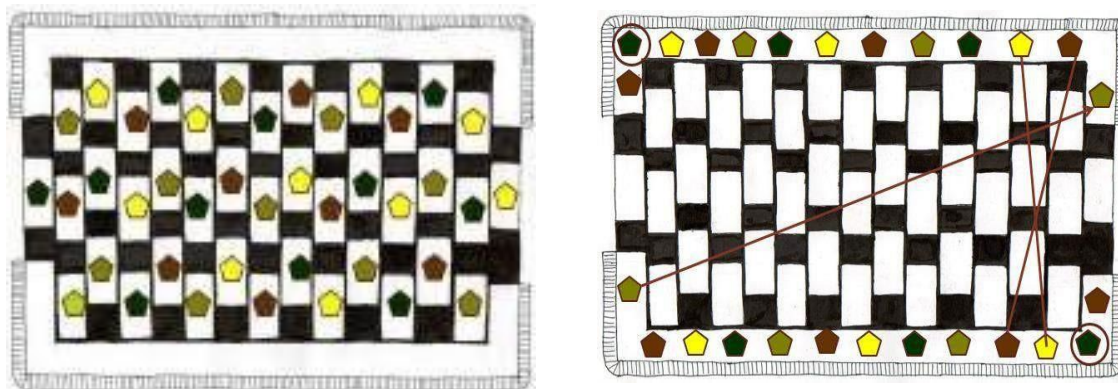


Fig. 61-62(dibujo ADV C)

Se puede apreciar las diagonales en amarillo, siena tostado, verde claro y oscuro tanto en el campo como en los bordes, tal como confirmamos en el manto 1.

Hay evidencia del uso del mismo personaje antropomorfo chamánico en un unku o esclavina, que está en el MNAAHP, en el primer piso de la sala Paracas (ver fig 63). Esta pieza presenta pérdida de hilos de colores, pero se puede verificar una base negra en el diseño. De acuerdo al guión museográfico, esta repetición en el uso del diseño se debe a que, dentro de un mismo fardo, podían encontrarse juegos de prendas con similar figuración: mantos, faldas y esclavinas o turbantes.



Fig. 63: evidencia del uso del personaje en otro textil (unku) Paracas Necrópolis. MNAAHP/De acuerdo al guion museográfico, hay juegos de prendas que repiten el diseño en mantos, faldas y esclavinas o turbantes (fotografía ADVc)

2.2 Estructura del 3er manto elegido: el manto blanco (fig. 64)



Fig 64: Manto Blanco- Museo de Arqueología y Antropología UNMSM (imagen tomada de Sotelo,2015)

El manto blanco que se encuentra en el Museo de Arqueología y Antropología de la UNMSM, ha sido muy estudiado. Hay referencias bibliográficas de estudios muy exhaustivos y profundos sobre este manto, realizados por Mary Frame, Lourdes Chocano y Carina Sotelo (que le dedica una tesis), entre otros autores. Es muy importante tomarlo como referente del presente trabajo de investigación, pues corresponde a una estructura textil Paracas Necrópolis tardío. Se trata de un total de 120 figuras repartidas a lo largo de todo el manto. En la estructura compositiva presenta un espacio negativo formado por una forma rectangular blanca-beige en el campo, y una zona lateral violeta azulada en los bordes o guardas del manto. Sus medidas son 278 x 138 cm, incluyendo los flecos de las franjas moradas. Las figuras se encuentran distribuidas de manera general así: 84 figuras en el campo central y 36 en las bandas o bordes. En el estudio de los colores, se puede cotejar que se forman claramente las diagonales de manera ordenada e intercalada, con ritmo constante y de tendencia simétrica, tanto en la distribución cromática de los unkus, como de las extremidades.

El conteo final de personajes que se repiten identifica a 10. Estos diez tienen sus características propias, unos de mayor jerarquía social o simbólica que otros. Se puede distinguir este peso social o simbólico por los accesorios que presenta el personaje: diademas, atributos, herramientas o instrumentos que carga, apéndices o cabezas trofeo y otros detalles peculiares. Llama la atención la figura de un personaje que toca una antara en la zona lateral izquierda del manto blanco, siendo un elemento importante desde el punto de vista compositivo y posicional en el manto.
























































































2.2.1 El manejo de los colores en el manto blanco:

A pesar de poder diferenciar 10 personajes claramente, y una diversidad jerárquica de acuerdo a las características de cada personaje: unos mitológicos antropomorfos, otros mitológicos zoomorfos y otros más terrenales y de orden militar o místico-chamánico; los colores de sus prendas para la distribución compositiva es transversal a su condición social o de jerarquía simbólica. Así se forman las configuraciones diagonales siguientes en los unkus y las extremidades (brazos y piernas), que tienen el mayor peso visual respecto a los colores:

G.C		Shamán	Luna		G.W	Sol		Cóndor		G.Vara	G.Joven		G.C		Shamán	Luna		G.W	Sol		Cóndor			
G.W	Luna		G.W		Septs.		Shamán		Sol		G.Joven		Luna		Cóndor		G.C		Shamán		G.Perra			
Sol		G.Joven		Sol		G.W		Septs.		Cóndor		Sol		G.Joven		Luna		G.W		Sol	G.Joven			
	Shamán		G.C		G.Joven		Sol		G.Joven		Septs.		Shamán		Sol		G.Joven		Luna		G.W			
G.W		Sol		Cóndor		Luna		Shamán		Sol		G.Joven		Septs.		Cóndor		Sol		G.Joven				
	Septs Antara		G.Joven		Sol		Cóndor		Luna		G.W		Sol		G.Joven		Septs		Cóndor		Sol			
Sol		G.W		Septs		Shamán		Sol		G.Joven		Luna		G.W		G.C		Shamán		Septs.				
G.Joven	Cóndor		Sol		G.W		Septs.		Shamán		G.C		G.Joven		Luna		G.W		G.C		Sol			
G.Perra		Luna		Shamán		G.C		G.Joven		Septs		Cóndor		Sol		Shamán		Luna		G.W	Cóndor			
Cóndor		Sol		G.W		Luna		Shamán		G.C		G.Joven		G.Vara		Cóndor		Sol		G.W	Luna	Shamán		G.C

Fig 65: estructura y posiciones en el manto blanco / diagrama en la tesis para optar el título de Licenciada en Arte UNMSM : Sotelo(2015:48)

2.2.1 a. ESTUDIO DE COLOR DE UNKUS EN EL CAMPO Y BORDES

G.C		Shamán	Luna		G.W	Sol		Cóndor		G.Vara	G.Joven		G.C		Shamán	Luna		G.W	Sol		Cóndor
G.W																				G.Porra	
Sol																				G.Joven	
																					
																					
	 																				
																					
G.Joven																				Sol	
G.Porra																					
Cóndor		Sol	G.W		Luna	Shamán	G.C		G.Joven	G.Vara		Cóndor		Sol	G.W		Luna	Shamán		G.C	

G.C		Shamán	Luna		G.W	Sol		Cóndor		G.Joven	G.Joven		G.C		Shamán	Luna		G.W	Sol		Cóndor
G.W	Luna		G.W		Srpte.		Shamán		Sol		G.Joven		Luna		Cóndor		G.C	Shamán		G.Porra	
		G.Joven		Sol		G.W		Srpte.		Cóndor		Sol		G.Joven		Luna		G.W		Sol	G.Joven
	Shamán		G.C		G.Joven		Sol		G.Joven		Srpte.		Shamán		Sol		G.Joven		Luna		G.W
G.W		Sol		Cóndor		Luna		Shamán		Sol		G.Joven		Srpte.		Cóndor		Sol		G.Joven	
	Srpte Antara		G.Joven		Sol		Cóndor		Luna		G.W		Sol		G.Joven		Srpte		Cóndor		Sol
Sol		G.W		Srpte		Shamán		Sol		G.Joven		Luna		G.W		G.C		Shamán		Srpte.	
G.Joven	Cóndor		Sol		G.W		Srpte.		Shamán		G.C		G.Joven		Luna		G.W		G.C		
G.Porra		Luna		Shamán		G.C		G.Joven		Srpte		Cóndor		Sol		Shamán		Luna		G.W	Cóndor
G.Joven		Sol		G.W		Luna		Shamán		G.C		G.Joven		Luna		G.W		G.C			

a) **Configuración de los colores para los unkus del campo y bordes del manto:** (ver diagramas completos en 2.2.1.a)

Como varias de las autoras citadas ya han analizado, Frame (2008) y Chocano(2015), los mapas de color correspondientes al campo en el manto blanco, forman ordenes intercalados de colores en diagonales, desde la parte superior derecha a la inferior izquierda. Por las diagonales impares se intercalan los colores violeta y verde oscuro (diagonales 1, 3, 5, 7, 9,

11 y 13) y por las diagonales pares, amarillos y rojos-naranja rojizos (diagonales 2, 4, 6, 8, 10, 12 y 14). Según Mary Frame, esto se debería a una reproducción por imitación de la técnica básica de tejido llamado “sprang”, y los entrelazados de hilos de diferentes colores, llevados de un espacio micro a un espacio macro en la distribución cromática(Frame,1994). También podemos verificar un zigzag en la distribución de los colores en una lectura visual horizontal. En total se forman 14 diagonales, comenzando por el violeta y terminando en un naranja rojizo.

Para los bordes tenemos un orden en espejo, es decir, lo que se ordena en la parte superior de una forma se refleja a la inversa en la parte inferior de la guarda. El orden en la zona superior del borde es en dirección de izquierda a derecha:

1. amarillo-2. naranja rojizo,3. verde, 4. amarillo, 5. rojo, 6. verde, 7.amarillo, 8. naranja rojizo, 9. verde, 10. amarillo, 11.rojo, 12.verde, 13. amarillo, 14. naranja rojizo,15. verde, 16. amarillo, 17.rojo y 18. verde.

Este orden se repite a la inversa (en espejo) en el borde inferior, de derecha a izquierda.

(señalado en el diagrama 2.2.1. a- con flechas rojas)

2.2.1.b ESTUDIO DE COLOR EN EXTREMIDADES (BRAZOS Y PIERNAS) - CAMPO Y BORDES

G.C		Shamán	Luna		G.W	Sol		Cóndor		G.Vara	G.Joven		G.C		Shamán	Luna		G.W	Sol		Cóndor
G.W	Red X		Purple X		Yellow X		Green X		Red X		Purple X		Yellow X		Green X		Red X		Purple X		G.Porra
Sol		Green X		Red X		Purple X		Yellow X		Green X		Red X		Purple X		Yellow X		Green X		Red X	G.Joven
	Purple X		Yellow X		Green X		Red X		Purple X		Yellow X		Green X		Red X		Purple X		Yellow X		Green X
Green X		Red X		Purple X		Yellow X		Green X		Red X		Purple X		Yellow X		Green X		Red X		Purple X	
	Yellow X		Green X		Red X		Purple X		Yellow X		Green X		Red X		Purple X		Yellow X		Green X		Red X
Red X		Purple X		Yellow X		Green X		Red X		Purple X		Yellow X		Green X		Red X		Purple X		Yellow X	
G.Joven	Green X		Red X		Purple X		Yellow X		Green X		Red X		Purple X		Yellow X		Green X		Red X		Sol
G.Porra		Yellow X		Green X		Red X		Purple X		Yellow X		Green X		Red X		Purple X		Yellow X		Green X	Cóndor
Cóndor		Sol		G.W		Luna		Shamán		G.C		G.Joven	G.Vara		Cóndor		Sol		G.W		Luna

2.2.2 Los personajes del manto blanco :

En la configuración de los personajes, tenemos los aportes de Chocano (2012), Frame (2008) y Sotelo (2015) al confrontarse con el manto directamente. De estos estudios se puede comprobar que se trata de 10 personajes que se repiten en todo el textil, siendo 8 los principales y dos, en muy pequeña proporción, situados en los bordes del manto.

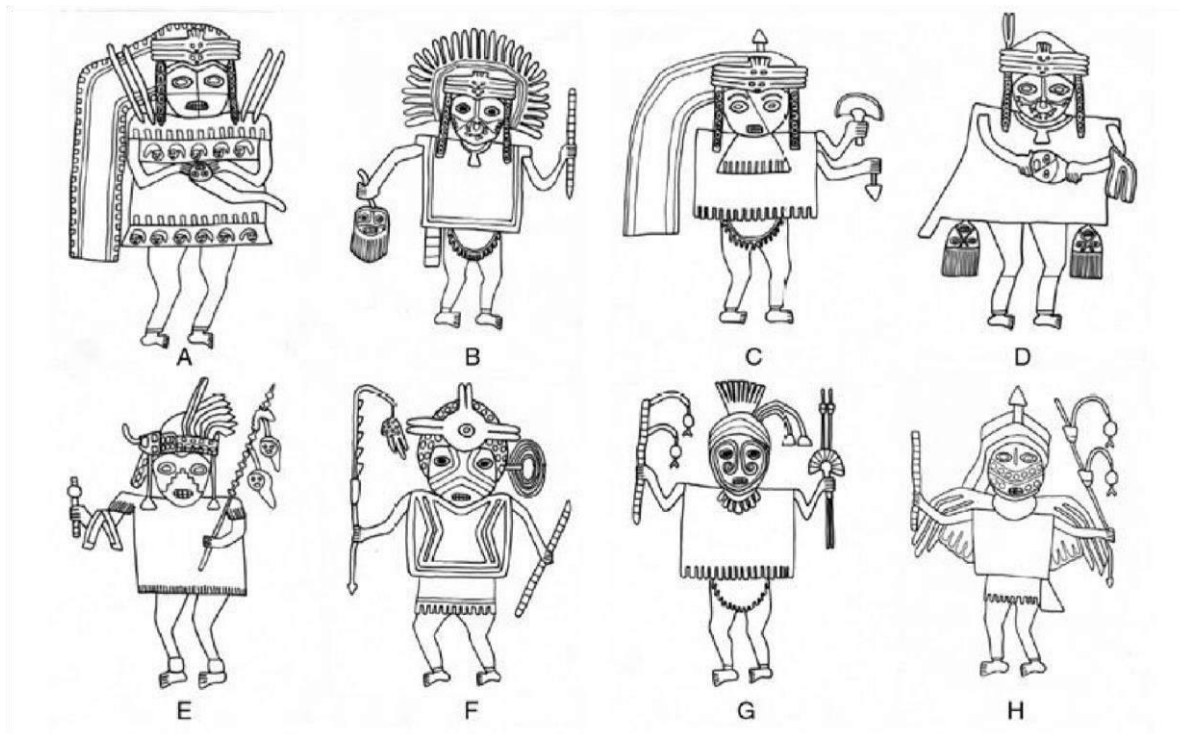


Fig 66 / fuente: Arqueología y Sociedad, Nº19, 2008 Representaciones de género, jerarquía y otras relaciones en los bordados Paracas Necrópolis / Mary Frame (pp 241-264)

Algunos personajes se repiten en otros mantos, pero de manera solitaria y multiplicados en un solo manto. Esto se puede comprobar en el manto verde que tiene la colección del MALI, que estuvo de gira con la exposición Nasca.



Fig. 67: Manto Verde- colección MALI (imagen tomada del archivo MALI)

El personaje que tiene una corona de plumas como tocado (el sol según Sotelo:2015), está presente en el manto verde, originalmente de la colección Mestanza. Es altamente probable que este manto provenga del mismo fardo, o del mismo periodo temporal que el manto blanco, pues fue extraído por huaqueros y luego adquirido por el Dr. Enrique Mestanza, coleccionista que radicaba en la ciudad de Pisco. Según sus escritos, Julio C. Tello le compró a Mestanza su colección de 168 textiles. El manto verde también perteneció a la antigua colección Mestanza. La propuesta de Sotelo (2015:50), clasifica los personajes del manto blanco de la siguiente manera:

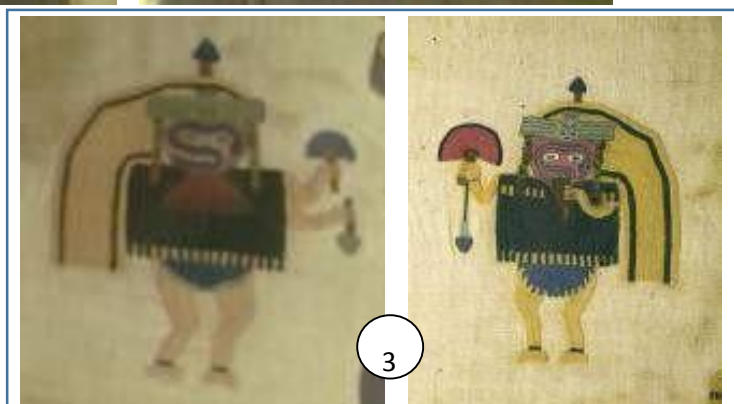
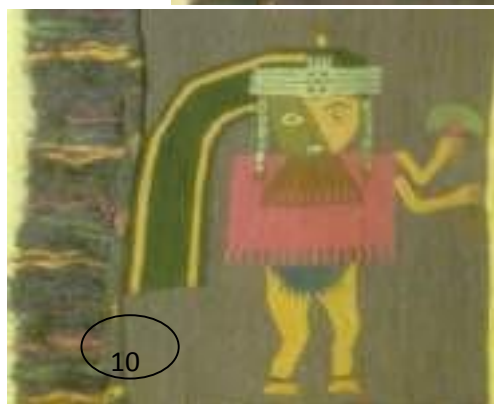
1. El Sol
2. La luna
3. Guerrero de la serpiente
4. Guerrero Cesante
5. Guerrero Joven
6. Guerrero de la Waraka
7. Shamán
8. Cóndor
9. Guerrero de la vara anillada

10. Guerrero del cuchillo (ver correspondencia de números con las fotografías)



Esta clasificación resulta muy didáctica pero un poco arbitraria, pues convierte en guerreros a 6 personajes del total de 10, aunque sirve como un acercamiento y para ordenar la información, pero debemos tomarla con un poco de cautela. Hay otros autores como Chocano (2012) que tiene una lectura muy distinta, y pone a los personajes del manto blanco en un contexto ritual de actividad textil. Frame (2008) en cambio, encuentra un grupo jerárquico o linaje real o mítico compuesto por 4 personajes que usan doble diadema en la frente y otros 4 personajes de una casta social inferior que funcionan como asistentes de los primeros. Ciertamente, los personajes con mayor jerarquía política, social o religiosa son aquellos que portan doble diadema como tocado sobre la cabeza: personajes con atributos del sol, la luna, el de la serpiente en la cara y el llamado por Sotelo “guerrero cesante”. Este último por tener los ojos en blanco, sin pupilas (en una de sus representaciones), parece provenir del mundo

de los muertos (salvo que se deba a pérdida de hilos). Los personajes en general, que ocupan el Manto Blanco, tienen mucha dinámica, parecen estar danzando en una gran coreografía llena de energía. Los personajes de alta jerarquía aparecen en las diagonales impares, y los personajes subalternos en las diagonales pares. Hay un personaje que toca la antara (personaje 3), que evoca el sonido de esta danza ritual o que, tal vez, evoque una danza de guerra.



Es importante mencionar aquí los personajes 9 y 10, en la nomenclatura de Sotelo (2015: 113-115), que están en los bordes del manto. Estos solamente se repiten 2 veces cada uno, como vigías de algún cambio horario, por la manera como les cae la luz en el rostro, partiéndolo en dos, una zona iluminada y otra en sombra (véase foto 10- Guerrero del cuchillo), y el personaje 9 que tiene una sombra cruzada a manera de lluvia en diagonales (véase foto 9- Guerrero de la vara anillada).

Estos dos personajes (9 y 10) tienen mucha semejanza en los atuendos y tocado, además de la doble diadema, la espada o lanza puntiaguda sobre la cabeza, y la tela que se extiende

detrás de la cabeza como si fuera la caída de un turbante. Hay similitud entre ellos, pero también semejanza con el personaje que toca la antara- (personaje 3), que además tiene inscrita una serpiente en la cara. Podría tratarse del mismo personaje en funciones distintas. Respecto de las figuras femeninas del manto, es importante recordar lo que dice Mary Frame sobre el particular:

El rasgo mas consistente para identificar un vestido femenino , y género de la figura que lo viste, es el borde horizontal que atraviesa el dobladillo de la prenda. La presencia de alfileres sobre los hombros y la representación de un segundo borde horizontal también son rasgos de la representación de los vestidos femeninos, pero no siempre están presentes (Frame 2008: 259) .

En este sentido, el personaje 2 es eminentemente femenino, por la presencia de alfileres sobre los hombros. En el estudio de Sotelo es identificado con la luna, pues su rostro está claramente dividido en cuatro segmentos o fases. (Sotelo, 2015: 72)

Los personajes 5, 6 y 7, evocan un contexto de guerra o danza ritual. El personaje 8 es indiscutiblemente una evocación de la figura del cóndor, se ve en sus alas y su cuello amplio y grueso.

Respecto del movimiento de los personajes en los bordes tienen un desplazamiento que circula alrededor de la zona central, o campo del manto, en contra de las manecillas del reloj. El movimiento de las figuras en el campo es cambiante, si consideramos como base a la fila 1, en la parte baja del manto. Esta fila se mueve de izquierda a derecha, siguiendo la dirección de los pies de los personajes; la fila 2, de derecha a izquierda; la fila 3, de izquierda a derecha y así, hasta la fila 8, la más alta en el campo. Esto quiere decir que los personajes se mueven a lo largo del manto como si se tratara de una carrera de borde a borde, en zigzag, ascendente hasta la parte alta del manto, como si fuera una danza o se tratara de un desplazamiento militar.

Los rostros de estos diez personajes tienen, sin duda, una fuerza expresiva digna de ser resaltada. Algunas autoras, como Chocano (2012) y Sotelo (2015), sostienen que se trata de pintura facial o tatuajes sobre la piel, por los colores que saltan a la vista, por ejemplo, en los personajes 5, 6, 7, 9 o 10, e incluso en el personaje 3, con la serpiente “pintada” en el rostro. Sin embargo, en algunos casos, podría tratarse de zonas de luz y sombras, como el de los

personajes 9 y 10, que parecen evocar momentos del día o cambios climáticos, como vimos en el manto 1, del presente estudio.

Hay en el movimiento de los pies algo que llama la atención y es un detalle a atender: un personaje- el único en el manto- que cambia la dirección del movimiento de los pies en sentido contrario a su fila, justo aquel que está al lado del personaje que toca la antara, el resto de esa fila (la fila 4-conteo de abajo hacia arriba) sigue la dirección correcta. (ver fig. 68)



Fig. 68(fotografía
ADVC: pag. 90-93)

Este detalle es relevante pues nos confirma que el manto tiene un criterio de composición visual, es decir, presenta anomalías y movimientos, confirmando que el personaje de la antara es un foco de atención, pues perturba el movimiento de los demás personajes que están alrededor de él. Esto nos invita a una segunda revisión de los personajes, pero esta vez siguiendo las mutaciones de color u otros elementos en sus vestuarios y sus ubicaciones espaciales en el manto. Siguiendo la clasificación que hace Frame (2008) de sólo ocho personajes en el manto blanco y unificando los personajes 3, 9 y 10 en la nomenclatura de Sotelo (2015), es decir, unificando en uno solo por las similitudes en sus atuendos al guerrero de la serpiente, el guerrero del cuchillo y al guerrero de la varilla anillada, tenemos las siguientes gráficas:

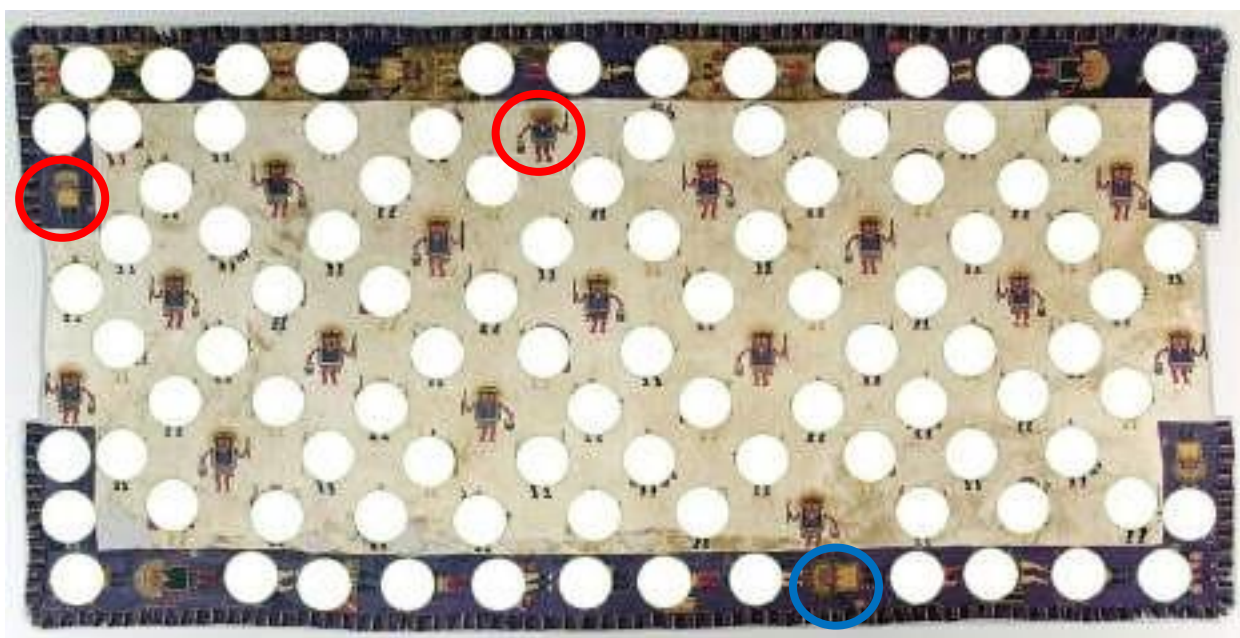


Fig. 69

El sol se presenta 22 veces en el manto: 16 veces en el campo y 6 veces en los bordes. Mutaciones de color del unku, en el campo: 16 veces de color violeta azulado; en el borde: 4 veces de color amarillo y 2 de color verde oscuro. Mutaciones en el color de la piel, rostro y extremidades, en el campo: 15 veces de color rosado y 1 vez rojo, en los bordes: 2 veces totalmente rojo (rostro y extremidades) y 4 veces rostro rojo y extremidades verdes. Mutaciones de wara y faldas: 20 veces wara y 2 veces falda. Una sola vez cambia el orden de los atributos respecto al movimiento de sus pies, en el borde de abajo, en la segunda posición de izquierda a derecha (encerrado con círculo azul en la fig 69).

Se ha colocado un círculo rojo a las representaciones del sol que más adelante serán analizadas con detalle. El sol que tiene piel totalmente roja está en la zona central superior del campo, pegado a la guarda o borde alto del manto. (fila 8-conteo de abajo hacia arriba)

Otro aspecto importante a tomar en cuenta son las mutaciones de wara y falda pues están delatando una secuencia de transformación de los entes representados que tendría un significado simbólico en la cosmovisión Paracas en este viaje del mundo de los vivos al mundo de los muertos:

En un estudio aparte, que trazó la transformación de figuras masculinas en seres zoomorfos, sobre otros bordados de Wari Kayan, sostuve que las primeras etapas de la secuencia de transformación fueron expresadas a través de adiciones o modificaciones en las prendas y adornos, así como en la longitud del cabello y la postura. Concluí que la falda corresponde a una primera etapa en la secuencia de transformación, antes que la wara, y que la adquisición de adornos mas elaborados corresponde a las fases finales. El continuo de etapas entre figuras relacionadas se interpreta como etapas de maduración en un ciclo de crecimiento mítico. (Frame 2008: 254-255)

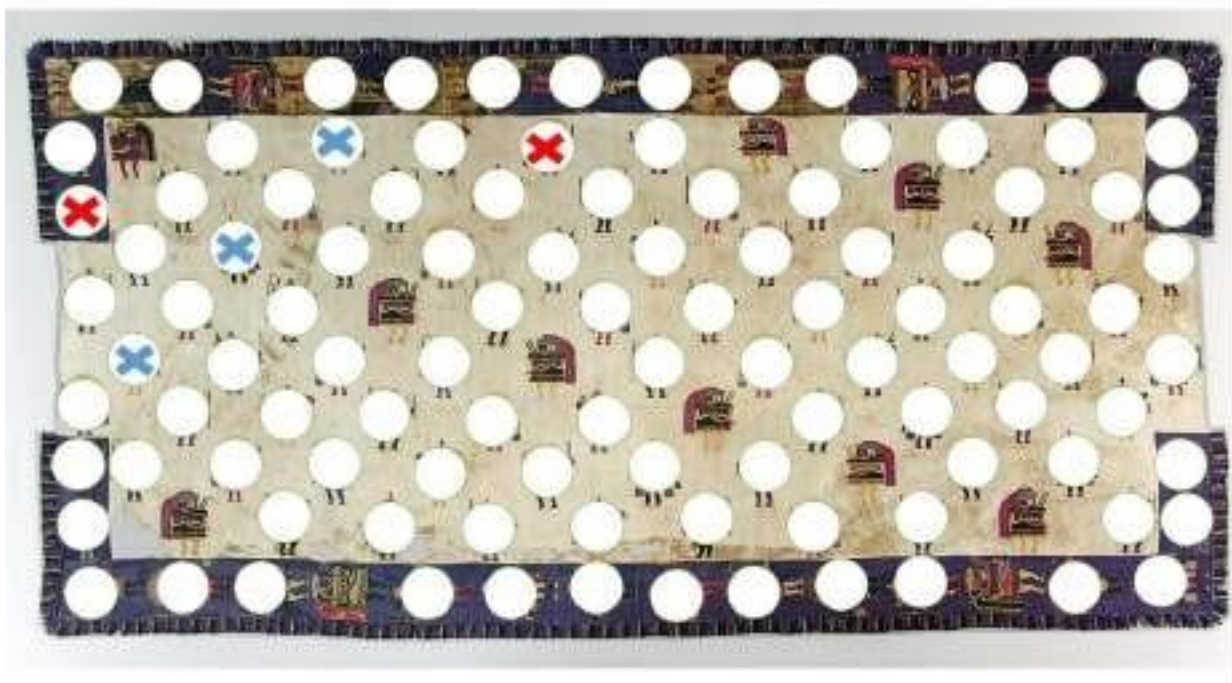
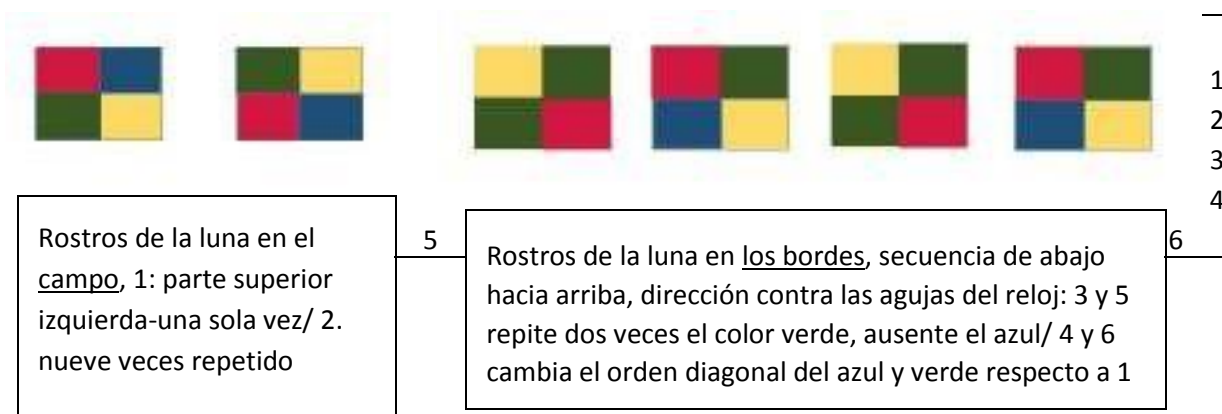


Fig. 70

La luna, se presenta 14 veces en el manto: 10 veces en el campo y 4 veces en los bordes. Mutaciones de color del unku, en el campo: 9 veces verde oscuro y 1 vez violeta azulado, en los bordes, 2 veces amarillo y 2 veces rojo. Mutaciones en el color de la piel en las extremidades, en el campo 9 veces amarillas y 1 vez rojas, en los bordes: 2 veces amarillas y 2 veces verdes. Para las mutaciones en el rostro de la luna, debemos hacer un estudio más detenido, a continuación:



Una segunda posibilidad de lectura para los rostros de la luna en los bordes, sería verlos de manera vertical, tal como se aprecia el manto con los personajes de pie, frente al espectador y con la franja superior e inferior como marcos para otras cuatro posiciones:

Rostros de la luna en los bordes-variante 2 : secuencia de abajo hacia arriba, dirección contra las agujas del reloj, la configuración 10 parece ser un giro sobre su eje de la posición 1. En 7 y

9 está ausente el azul, en 8 y 10 los colores han rotado de forma diagonal.(dibujo ADV C)

Un aspecto muy atención es que la del rostro en 1, es única la figura de la luna que (parte superior el manto blanco). Las variantes invertidas de 2, que se repite 9 veces en el campo.

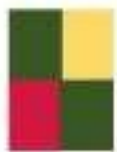
10



7



9



8



importante en llamar la combinación de colores en el manto y que la lleva tiene la piel de color rojo izquierda- que “preside” combinaciones 7 y 9 son la 3 y 5. La 8 es idéntica a la

En el campo las figuras-personajes de la luna trazan dos diagonales, una diagonal corta de 3 personajes y otra más larga de 5 personajes, que se interrumpe en la posición que tiene un aspa azul en nuestro diagrama (ver fig 70). Las otras dos aspas azules forman otra diagonal, y al ser descubiertas presentan dos veces al guerrero de la serpiente-uno toca la antara y al medio al guerrero cesante (siguiendo la nomenclatura de Sotelo). Las aspas rojas al ser develadas, presentan repetido dos veces la figura del sol (ver fig 69 y 70). La figura del Sol develada dentro del campo es la única que es totalmente roja en sus extremidades y rostro,

las demás son rosadas en el espacio interior de la composición. El otro sol que sigue la línea natural de la diagonal (la segunda aspa roja en nuestro diagrama), está en el borde fuera del campo y su mutación de colores nos refiere que tiene unku amarillo, rostro rojo y extremidades verdes.

Hay que señalar aquí que las investigadoras Sotelo (2015) y Frame (2008) sostienen que hay una relación esposa/ consorte entre la luna y el sol en este manto:

La figura que usa el tocado emplumado grande está en la cima de ambas jerarquías, lo que sugiere su alto estatus y posiblemente una posición de autoridad. La figura femenina con vestido se empareja o se agrupa con él en (...) el manto, en las repeticiones en diagonal sobre los campos (...) Este emparejamiento podría sugerir una relación de esposa/consorte. La presencia de una pareja masculino/femenina, más dos figuras masculinas adicionales que también llevan diademas, podría indicar un linaje o grupo familiar de alto rango, real o mítico, las jerarquías sugieren que dos de las figuras masculinas son inferiores a la figura masculina central. (Frame 2008: 258)

Entre la Luna y el Sol, en la primera fila de la parte superior del campo (fila 8-conteo de abajo hacia arriba) ambos de cuerpo rojo, en el punto medio equidistante aparece el guerrero de la serpiente (aspa azul de la fila alta en la fig 70). Hay una suerte de narrativa visual que subyace a las figuras protagonistas de este linaje o grupo familiar de jerarquía, caracterizados por llevar doble diadema en la frente. Si nos detenemos en las relaciones entre la luna y el sol y las veces que aparecen juntos en el campo del manto, podríamos tener una razón para sugerir que ellos podrían tener un vástago, un heredero, fruto de todos estos vínculos y encuentros:

Nueve de estas dieciséis figuras (del sol en el campo del manto blanco) se ubican en el cuadrante izquierdo, siete en el derecho. Ocho forman pareja en diagonal con la luna, parejas localizadas tres en el cuadrante izquierdo y cinco en el derecho (Sotelo 2015:63)

Esta lectura “narrativa” se irá aclarando con los siguientes diagramas del personaje de la serpiente-cuchillo-vara anillada y el personaje guerrero cesante, como señala Frame serían un heredero y una autoridad cuyo apogeo ya habría pasado:

Una hipótesis que encaja con las jerarquías observadas es que los varones menos recurrentes son el hijo (aparentemente heredero) y el padre (autoridad anterior) de la figura masculina central que lleva el emplumado grande. La figura que lleva los tres tipos de ornamentos de oro, pero que aparece menos veces, podría haber logrado el derecho de llevar los ornamentos a través de roles sociopolíticos previos, pero el apogeo de su autoridad ya habría pasado. La otra figura, cuya autoridad (como heredero) podría ser sólo potencial, lleva menos ornamentos de oro y se repite tantas veces como la figura femenina. (Frame 2008: 258)

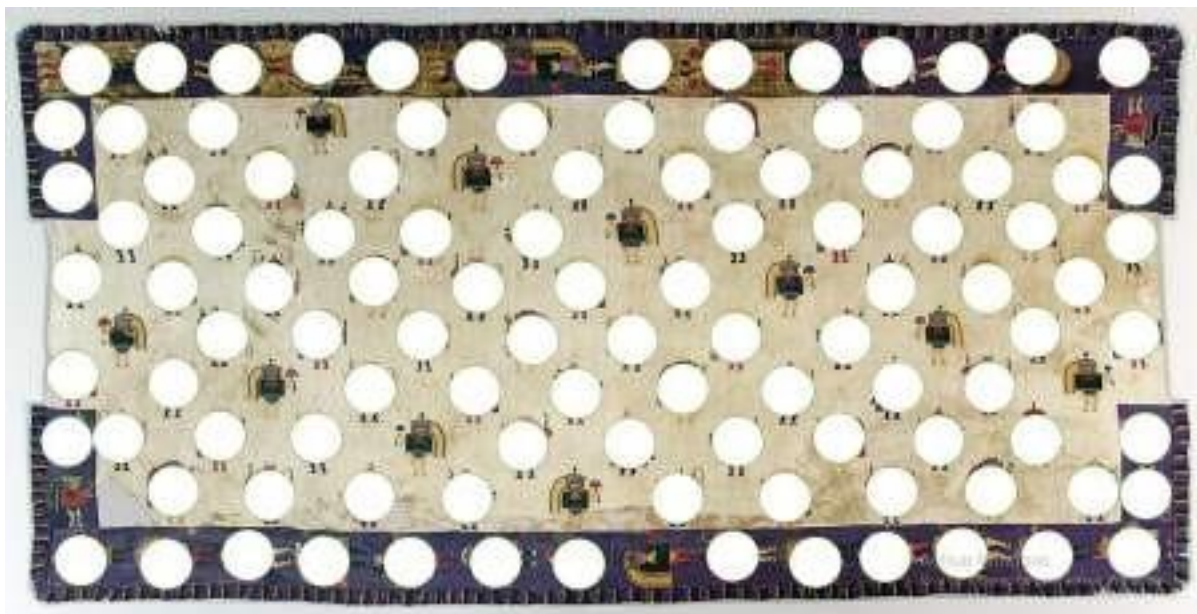
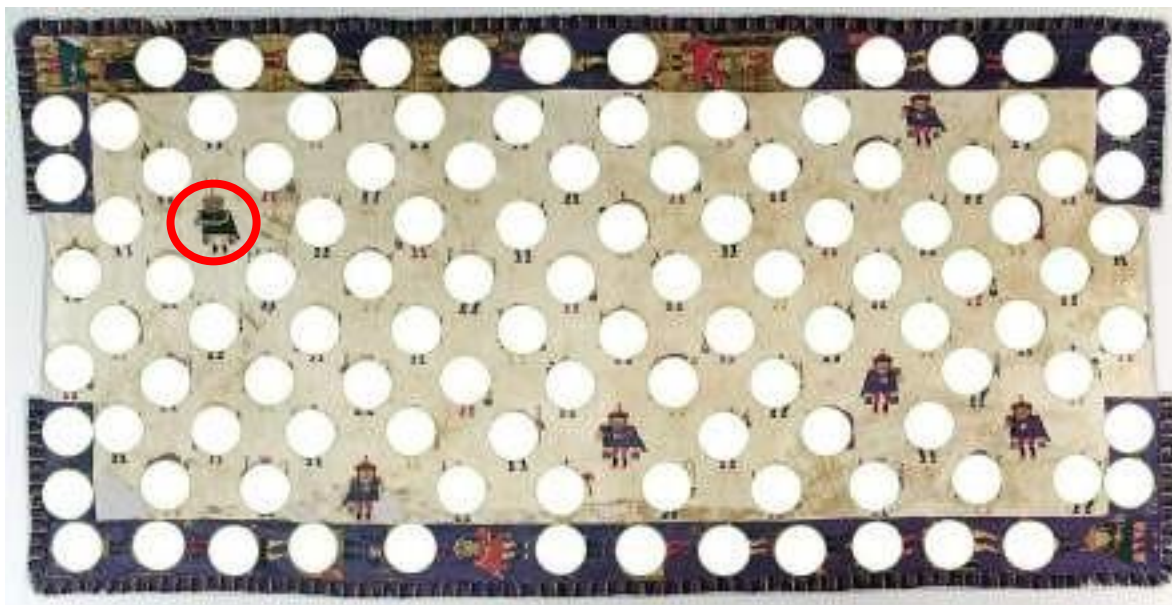


Fig. 71

Guerrero de la serpiente-cuchillo-vara anillada se presenta 14 veces en el manto. 10 veces en el campo como guerrero de la serpiente, 1 de ellos toca la antara al extremo izquierdo central del manto (fila 4-conteo de abajo hacia arriba) y 4 veces en los bordes, 2 veces como guerrero del cuchillo y abanico-símbolo de jerarquía, y 2 veces con vara anillada-símbolo de mando o alta jerarquía. Por el turbante y la doble diadema en la frente se trataría del mismo personaje en diferentes momentos de su transformación. Mutaciones de color del unku, en el campo: 10 veces verde oscuro; en los bordes: 2 veces rojo y 2 veces verde oscuro. Mutaciones del color de la piel, rostro y extremidades: en el campo 10 veces extremidades amarillas y rostro rosado-violeta; en los bordes: 2 veces extremidades amarillas y rostro con dos mitades-una amarilla y verde-ocre, 2 veces extremidades rojas y rostro con diagonales violeta rojizo y violeta azulado claro. Mutaciones de waras y faldas, en el campo: 1 falda y 9 waras; en los bordes: 4 waras. Mutaciones de color en el abanico, en el campo: 6 veces rojo y 4 veces azul; en los bordes: 2 abanicos amarillo-verdosos.

También hay mutación de colores en los turbantes, en el campo: 10 amarillos; en los bordes: 2 turbantes verde-oscuro y 2 amarillos. Nótese que, en los rostros de los bordes, dos presentan una zona iluminada hacia adentro del manto, como media luna o medio día, y dos rostros presentan diagonales como si se tratara de lluvia (ver fig. 71).

Fig 72



El motivo del Guerrero cesante se presenta 10 veces en el manto, es una figura muy importante, pues tiene doble diadema en la frente, parece estar algo encorvado, señal de una edad más avanzada que los demás, pertenece a la alta jerarquía de los personajes del manto junto al sol, la luna y al guerrero de la serpiente-cuchillo-vara anillada, y tiene entre sus manos una cabeza que presenta mutaciones de color a lo largo de todo el textil, esto será estudiado con detenimiento más adelante. De las 8 figuras del manto blanco, este personaje junto al guerrero de la serpiente-cuchillo-vara anillada, no ha sido encontrado en otro textil, las otras 6 figuras, sí. Se presenta 6 veces en el campo y 4 veces en los bordes del manto.

Mutaciones de color del unku, en el campo: 5 veces color violeta y 1 vez, verde; en los bordes: 2 veces rojo y 2 veces verde. Mutaciones en color de la piel, rostro y extremidades: en el campo, 5 veces extremidades rojas y rostro amarillo y 1 vez, extremidades amarillas y rostro rojo. En los bordes, 2 veces extremidades amarillas y 2 veces extremidades rojas, y rostros, las 4 veces amarillos (ver fig. 72).

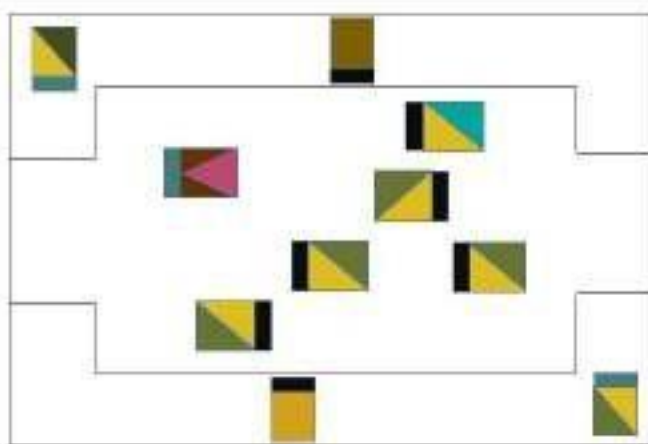


Fig. 73: 10 Fases en la cabeza que lleva entre las manos el guerrero cesante/ sinopsis posicional y cromática.(dibujo y fotografía ADVc)



Fig 74: Guerrero cesante: único del campo con unku verde y cabeza trofeo con cambio cromático entre sus manos

De las 6 representaciones visuales del personaje del guerrero cesante en el campo, sólo hay una que lleva unku verde y rostro rojo (encerrada en un círculo rojo en la fig 72 y fig 74). Además, tiene entre sus manos una cabeza trofeo que cambia totalmente su combinación de colores respecto de todas las demás que lleva a lo largo del manto. Es de peculiar interés visual y compositivo. Es un foco de atención, así como aquel personaje que toca la antara. Su rostro es rojo, como también lo es el rostro de la luna y el rostro del sol en una equidistancia en la fila más alta del campo (fila 8 del campo-conteo de abajo hacia arriba). Si atendemos a los cambios de color de la cabeza trofeo que lleva entre sus manos en las demás representaciones, podemos encontrar también evocaciones a momentos diurnos y nocturnos. En el borde inferior la cabeza parece estar de día, en el borde superior de noche, mientras que las otras cabezas parecen estar en momentos intermedios entre el día y la noche, como si se tratara de un conteo de tiempo (ver fig 73).

Fig.
rojo luna roja



76: Fig 75: sol



En la fila más alta del campo, pegada al borde superior del manto, la luna parece estar en gestación, está totalmente roja, Sotelo le dedica un acápite de su estudio, llamándola la luna roja (Sotelo 2015: 79-81), en esa misma fila, el sol también está totalmente rojo (ver fig. 75, 76 y 77).

Hay varios indicadores que nos llevan a pensar que la luna está gestando y que el sol y la luna estén totalmente rojos sería la representación cromática del momento del coito entre los dos: primero, las mutaciones de color en el rostro de la luna (nueve veces iguales en el campo, dos veces sin el color azul y dos veces con el orden del azul y verde invertidos respecto del rostro de la luna roja- que tiene un orden único de colores); segundo, la cabeza trofeo que lleva la luna roja entre sus brazos tiene colores únicos: cabello amarillo y rostro celeste; tercero, el sol y la luna forman pareja en diagonal ocho veces en el campo como vimos en un acápite anterior, evocando encuentros o vínculos esposa/consorte y cuarto, el guerrero cesante carga en sus manos una cabeza trofeo con mutaciones de color a manera de conteos de tiempo para terminar cargando una cabeza multicolor en la zona nodal de la composición visual. Entre estas dos figuras de piel totalmente roja, a una equidistancia de 3 figuras, el punto medio es una representación del guerrero de la serpiente, el vástago, el heredero. (ver fig. 77)

Fig. 77: diagrama
ADVC



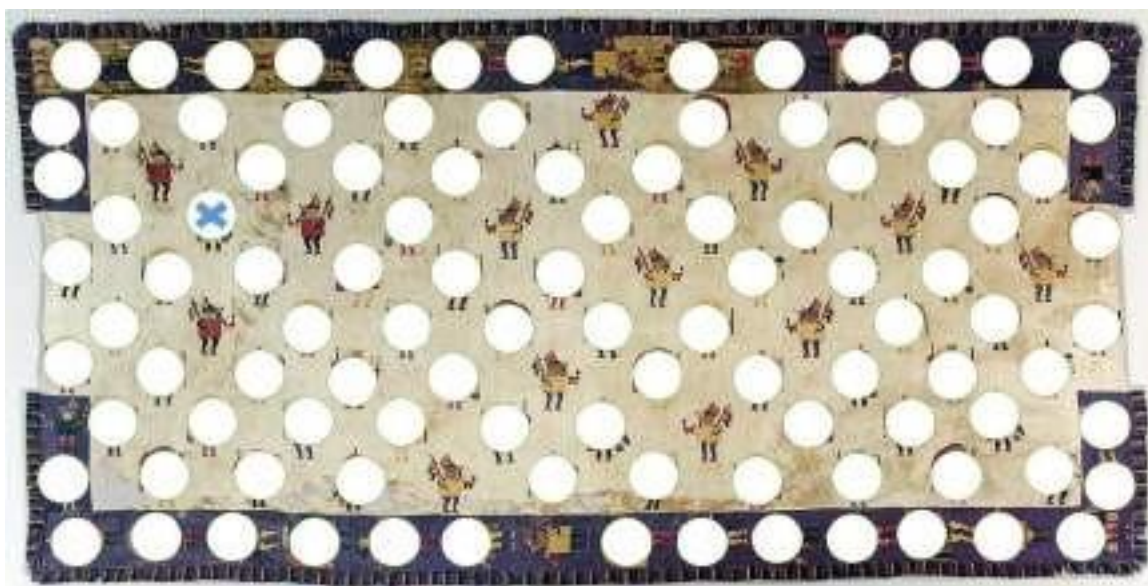
Debajo de esta figura del guerrero de la serpiente en diagonal desde la parte superior derecha hacia abajo izquierda, se observa al guerrero cesante que carga la cabeza trofeo multicolor- estudiada antes- y debajo en esa misma diagonal, el personaje que toca la antara, foco importante de atención en la composición de todo el manto. La otra diagonal ascendente que viene de derecha a izquierda es de la luna que, pasando al guerrero cesante, llega al solen el borde, el consorte. El punto de encuentro de estas dos diagonales es el guerrero cesante que carga la extraña cabeza multicolor (ver fig. 77). La luna roja lleva entre sus manos una cabeza trofeo, como todas las representaciones de la luna en el manto, pero esta cabeza trofeo tiene una combinación única: rostro celeste y cabello amarillo (ver fig. 75). Mary Frame ha realizado un profundo estudio de este tipo de representación femenina, pues aparece en otros tejidos Paracas Necrópolis:

Aparentemente, algunas figuras femeninas también tienen un agujero en el torso, debido a que el área entre el brazo y el cabello de la cabeza cercenada no está bordada con el mismo color del vestido que llevan. El color del paño del fondo se introduce en esta área, lo que implica que hay un agujero en el cuerpo. Las mujeres pueden haber sido representadas como sacando la cabeza cercenada de sus torsos, más que simplemente sosteniendo a la cabeza. Este acto anormal es otra indicación de que las figuras representadas son míticas. (Frame 2008: 250)

Si bien es cierto que en el manto blanco no se aprecia este efecto de agujero en el cuerpo, puede ser la derivación de un código visual previo. Esto nos lleva a pensar que el personaje de la luna roja está sacando de su torso un nuevo ser, que es recibido en los brazos por el guerrero cesante que carga la cabeza multicolor, que está debajo en la diagonal-derecha de

ella, y que este nuevo ser, sería el guerrero de la serpiente- el heredero- del linaje o grupo jerárquico señalado antes (ver fig 77). Un detalle que podría tener algún tipo de vinculación con lo que representa el personaje del guerrero cesante en esta función de recibir en sus brazos al heredero, tal vez como el partero, por ser el de mayor edad-si se quiere como el abuelo del clan- es que en las esquinas del manto, las cabezas que carga en la zona baja llevan dos aspás rojas, en ambos casos, y no en otras de su representación en que se presentan estas cabezas sin aspás, dos veces verdes, cinco veces amarillas y una vez rojas (ver fig. 78 y ver su ubicación en las esquinas fig 72).

Fig. 78: Detalle del Guerrero cesante



Las demás figuras son secundarias, pero también presentan algunas anomalías y mutaciones de color en la zona que es el nudo significativo del manto, al centro a la izquierda del campo y que refuerzan nuestras hipótesis.

Fig 79

Guerrero joven: se presenta 17 veces en el manto, 13 veces en el campo y 4 veces en los bordes. Mutaciones de color de unkus: en el campo, 10 amarillas y 3 cambian a rojas y rodean a manera de triángulo de protección o escolta al guerrero cesante que lleva en sus brazos la cabeza multicolor- el vástago, fruto de la relación del sol y la luna, el heredero del linaje. La posición es señalada con un aspa celeste en la gráfica (ver fig 79). En los bordes: 2 veces unku verde y 2 veces amarillo. Este personaje cambia una vez la dirección del movimiento de sus pies respecto a su fila, justo ubicado al lado del personaje de la antara.

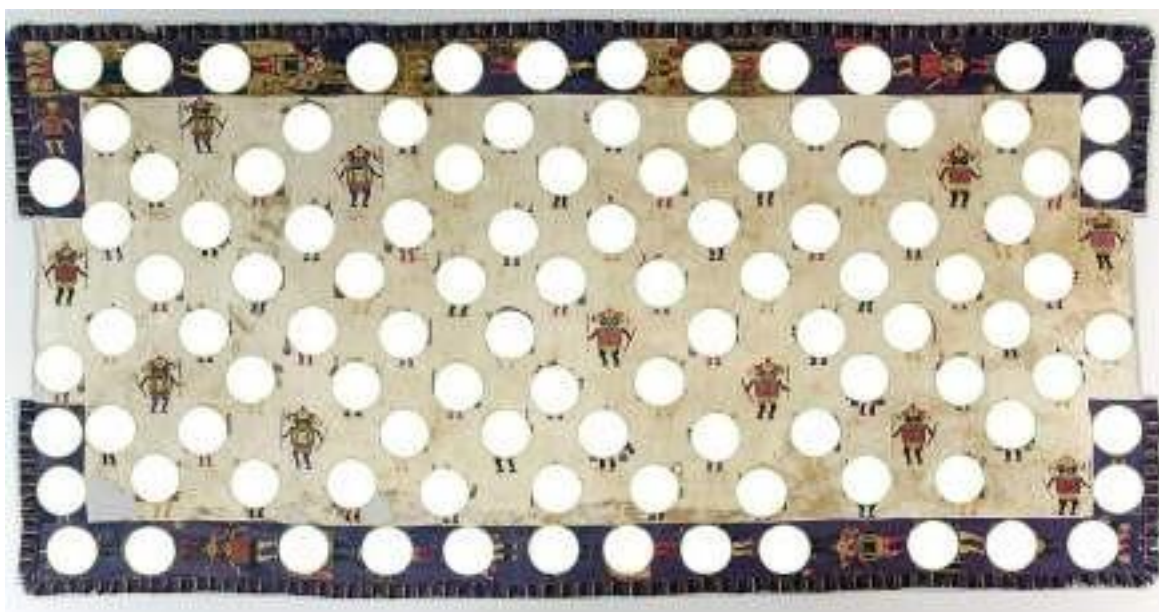


Fig. 80

Guerrero de la waraca: se presenta 16 veces en el manto, 11 en el campo y 5 veces en los bordes. Mutaciones de color de unkus en el campo: 4 amarillas y 7 rojo-naranjas. Un personaje con unku rojo-naranja se separa de los otros 6 de ese color y se sitúa en la zona de los amarillos, en el nudo de la composición, flanqueando al sol junto al cóndor, que cambia el orden de sus atributos, como veremos en el mapa del cóndor. En los bordes: 2 unkus verdes y 3 rojo-naranjas. Mutaciones de waras y faldas: 13 personajes con falda y sólo 3 con wara en el campo (ver fig 80).

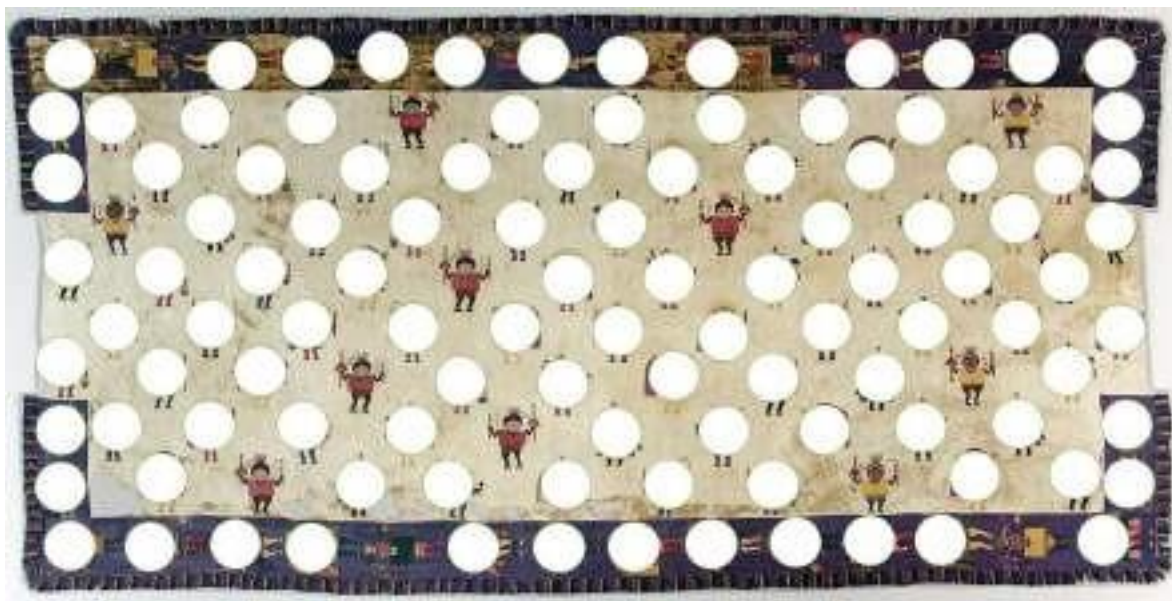
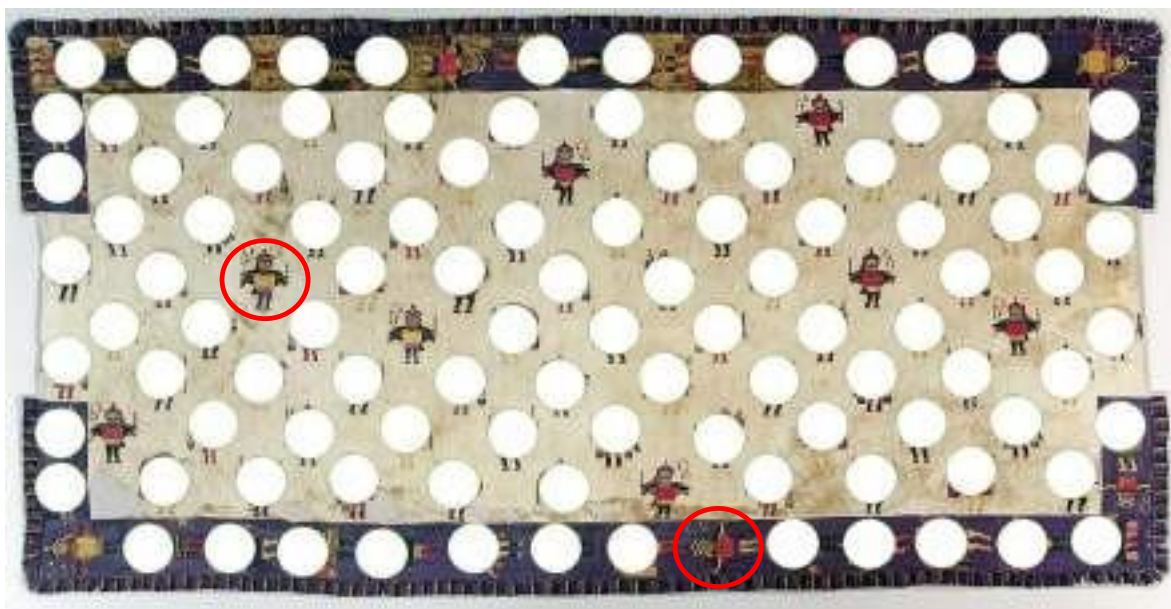


Fig. 81

Shaman: se presenta 14 veces en el manto, 10 veces en el campo y 4 veces en los bordes. Mutaciones de color de unkus, en el campo: 6 veces rojo-naranja y 4 veces amarillo. Un personaje con unku amarillo se separa de los otros 3, situándose del otro lado de los de unku rojo-naranja, en la zona del nudo de la composición, al costado del guerrero cesante que lleva en sus manos la cabeza multicolor, uno de los focos de atención del manto. En los bordes: 2 unkus verdes y 2 amarillos. Mutaciones de waras y faldas: 12 personajes con falda y sólo 2 con wara en los bordes (ver fig. 81).

Cóndor: se presenta 13 veces en el manto, 8 veces en el campo y 5 veces en los bordes. Mutaciones de color de unkus, en el campo: 6 veces rojo-naranja y 4 veces amarillo. Un cóndor de unku rojo-naranja se separa de los otros 5 de ese color y se sitúa más a la izquierda de los cóndores de unku amarillo, debajo del personaje que toca la antara. Uno de los cóndores de amarillo cambia el orden de los atributos que lleva en sus manos. En los bordes: 2 unkus amarillos y 3 rojo-naranjas. 1 cóndor de unku rojo-naranja cambia también el orden de sus atributos en la franja inferior del manto (ver fig 82, encerrados en círculo rojo). Mutaciones de waras y faldas en el campo: 3 con wara y 5 con faldas, en los bordes: los 5 cóndores con faldas.

Fig. 82



Después de esta segunda revisión de los personajes y atendiendo a las mutaciones de color de los unkus, de las cabezas trofeos y también de las waras y faldas, se puede colegir que hay una suerte de narrativa visual, una historia que parecen encerrar las figuras, centrándose en aquellos personajes (cuatro) que llevan doble diadema en la frente, que parecen formar un linaje o grupo familiar jerárquico respecto de los otros cuatro, que son subalternos a estos primeros. Frame, también lo advierte, al separar a este grupo de cuatro personajes como un linaje del alto rango, aunque no encuentra necesariamente la implicancia en la composición visual del manto, de una posible gestación en el personaje femenino de la luna respecto al heredero o vástago de este linaje:

Aunque esta hipótesis no puede ser probada o demostrada fácilmente, las relaciones jerárquicas entre las cuatro figuras que llevan diademas y otros adornos de oro son consistentes con estructuras de linaje o sociopolíticas de ese tipo. (Frame 2008: 258)

2.2.3. Ubicación de los personajes del manto blanco :

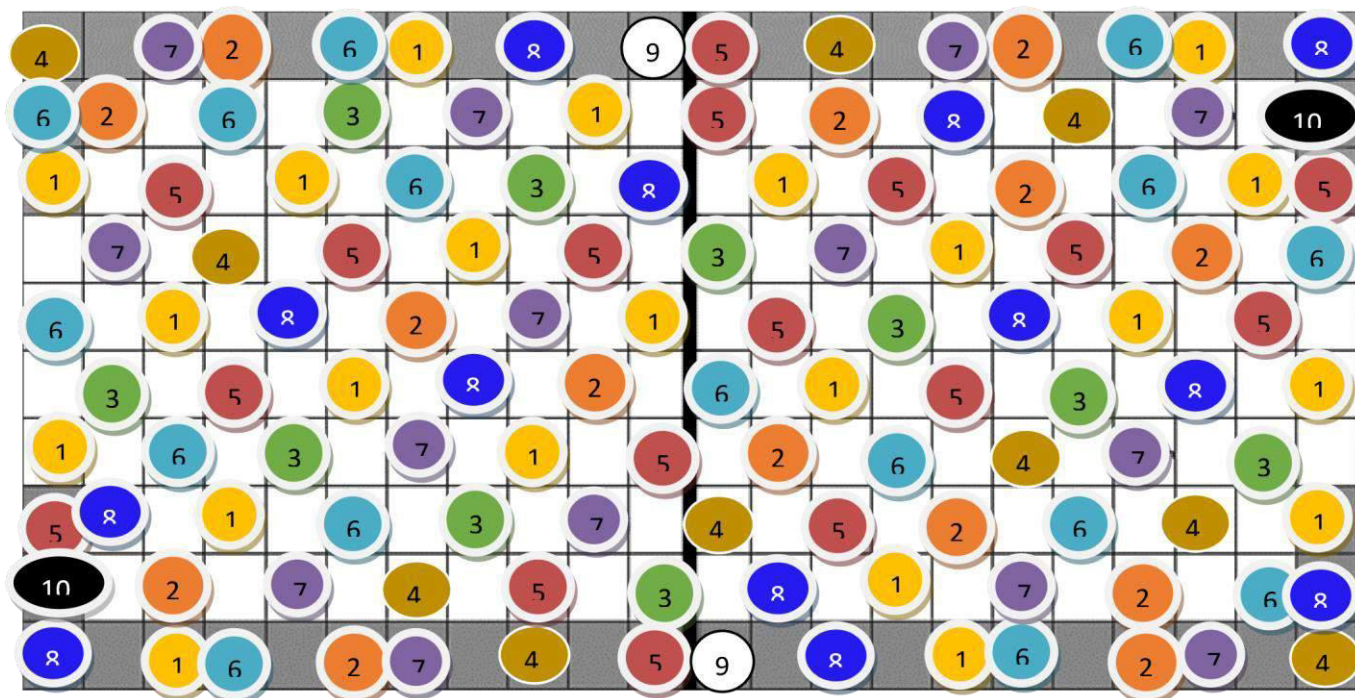


Fig. 83: distribución de los 10 personajes en las 120 posiciones o representaciones en el manto blanco(diagrama ADVC)

Llama la atención, la ubicación de los personajes jerárquicamente más importantes en la mismas diagonales impares: sol, luna, el personaje de la serpiente y el personaje que no tiene pupilas, como un enviado desde la muerte: todos ellos llevan doble diadema en el tocado. Utilizando la nomenclatura de Sotelo (2015:50), podríamos dar la tabla de veces que se repite cada personaje:

1. El sol- personaje emplumado	22 veces
2. La luna – personaje femenino	14 veces
3. Personaje de la serpiente	10 veces
4. Guerrero cesante	10 veces
5. Guerrero joven	17 veces
6. Guerrero de la waraka	16 veces
7. Shamán	14 veces
8. Cóndor	13 veces
9. Guerrero de la vara anillada	2 veces
10. Guerrero del cuchillo	2 veces

En las diagonales pares encontramos a personajes de menor jerarquía: el cóndor, el shamán, el guerrero de la waraka y el guerrero joven, todos ellos no tienen diademas en el tocado, posiblemente son de menor rango social o político, aunque conservan un fuerte componente simbólico.

Nuevamente, resaltamos la ubicación especial de los personajes 9 y 10 en los extremos del manto y en posiciones de vigilancia, como si mostraran un cambio horario o de clima. Si los unimos al personaje 3, el de la serpiente como vimos en el acápite anterior, serían 14 las veces que este mismo personaje se presenta en el manto. Por su alta jerarquía, ya que lleva en la frente doble diadema, podría tratarse del heredero del linaje, cuyos principales representantes serían el sol y la luna en su condición de esposa/consorte y el guerrero cesante sería un antecesor del clan, algo así como un anciano abuelo del grupo jerárquico. En ese sentido, las diferentes posiciones que ocupa el heredero-el guerrero de la serpiente-cuchillo- vara anillada en el manto blanco, 10 en el campo y 4 en los bordes, podrían interpretarse como una forma de entrenamiento para las responsabilidades que podría asumir más adelante en su vida.

2.2.4 Estructura del 4to manto elegido (de la colección permanente del MALI) :



Fig.84: Manto de personajes con serpientes, en la colección permanente del MALI- segundo piso (imagen tomada del archivo MALI)

Este manto presenta bastante deterioro, son 46 figuras distribuidas en filas de 6 y 7 personajes intercalados, en las que hay dos que están totalmente perdidas por ausencia de hilos (zona superior izquierda). El espacio negativo del manto es geométrico como en otros casos, pero aquí el formato tiene cuatro rectángulos rojos en cada esquina y un fondo negro. Sus medidas son 128 x 239 cm. (ver fig 84-85)

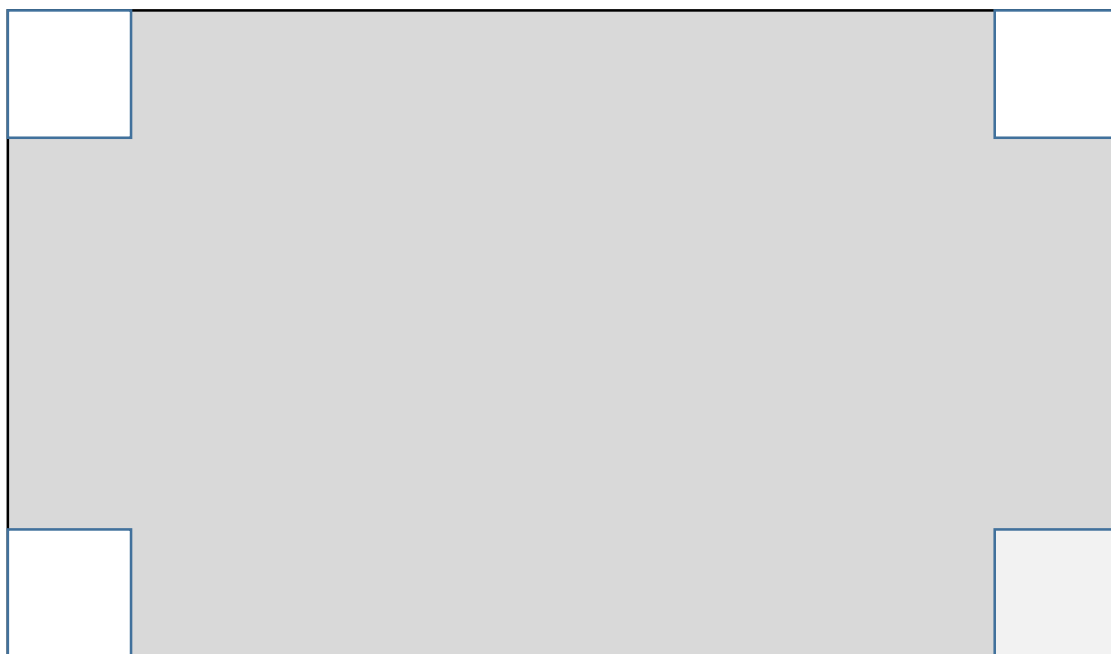


Fig. 85: espacio negativo del manto/ cuatro rectángulos en las esquinas(dibujo ADVC)

a) Dirección de las piernas y brazos del personaje- movimiento por filas

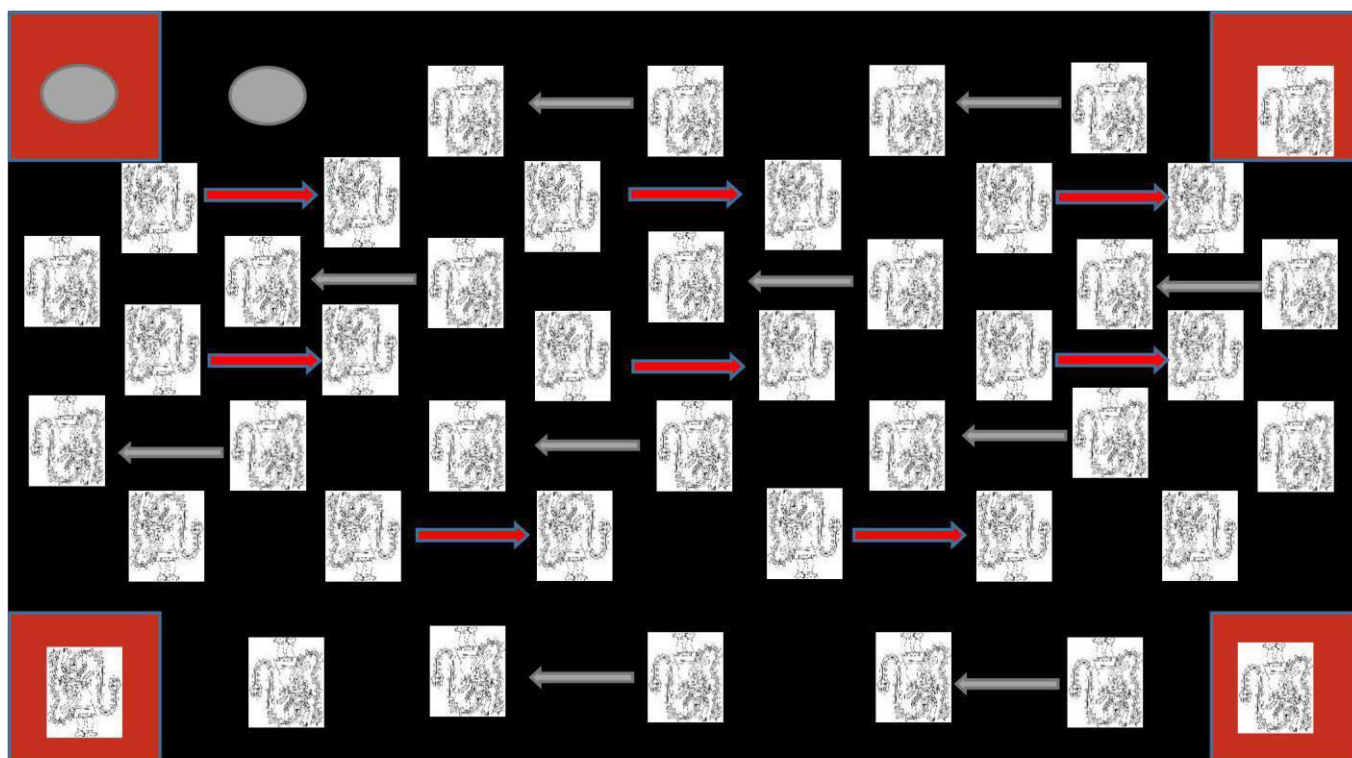


Fig. 86 (dibujo ADVG)

Las figuras en este manto tienen un movimiento en direcciones cambiadas por filas, éstas se deducen por el movimiento de los pies en los personajes. Si numeramos las filas de abajo hacia arriba, entonces tendremos: Fila 1: de derecha a izquierda

Fila 2: de izquierda a derecha

Fila 3 en adelante, hasta la fila 7, siempre cambiando la dirección del movimiento, como si se tratara de un camino ascendente. (ver fig 86)

b) Dirección de los cuerpos de los personajes- de pie o de cabeza / movimiento por filas

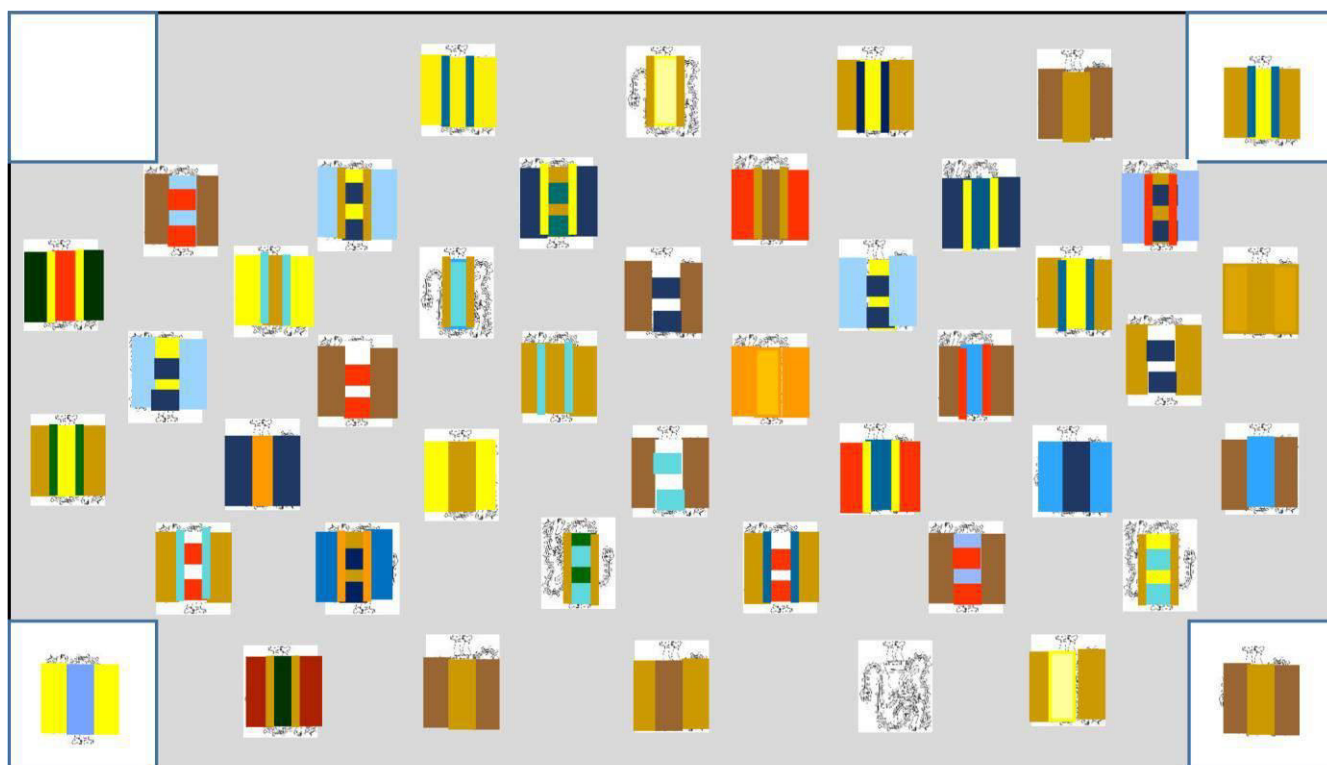


Fig 88

d) Mapas de color –extremidades (brazos y piernas)

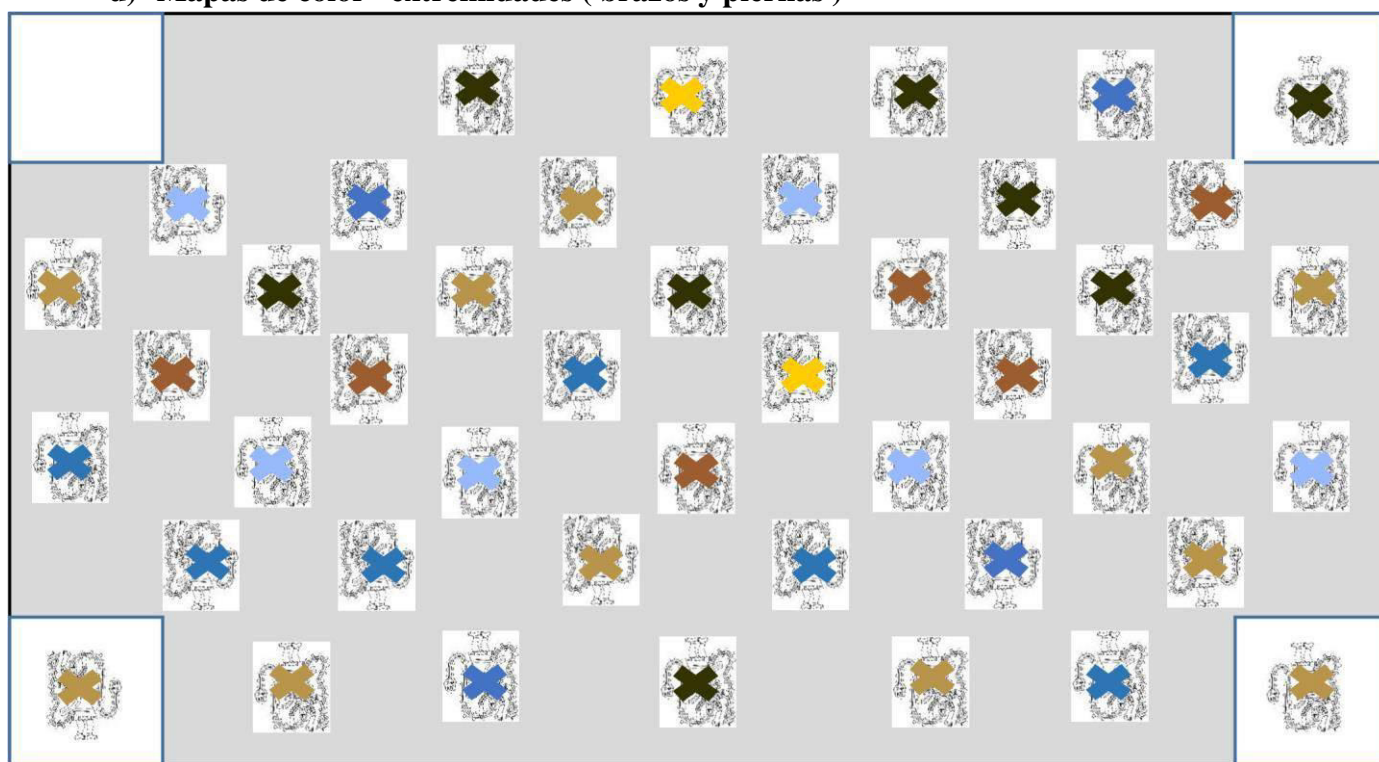


Fig. 89(diagrama ADVC)

En el mapa de color de las extremidades (brazos y piernas), se verifica una presencia bastante recurrente de colores azules, celestes y ocre, sienas naturales y tostados, pocos amarillos, de

alguna manera intercalados formando diagonales, no constantes, pero si espaciadas (ver fig 89). El mapa de color de los unkus presenta un zigzagado irregular en los unkus amarillos y celestes, que se acercan a una intención de orden diagonal, pero por la pérdida de hilos en algunos sectores del manto, y la ausencia de dos figuras en la parte superior izquierda, no se puede llegar a establecer con claridad la posible secuencialidad. (ver fig. 90)

e) Mapas de color – unkus

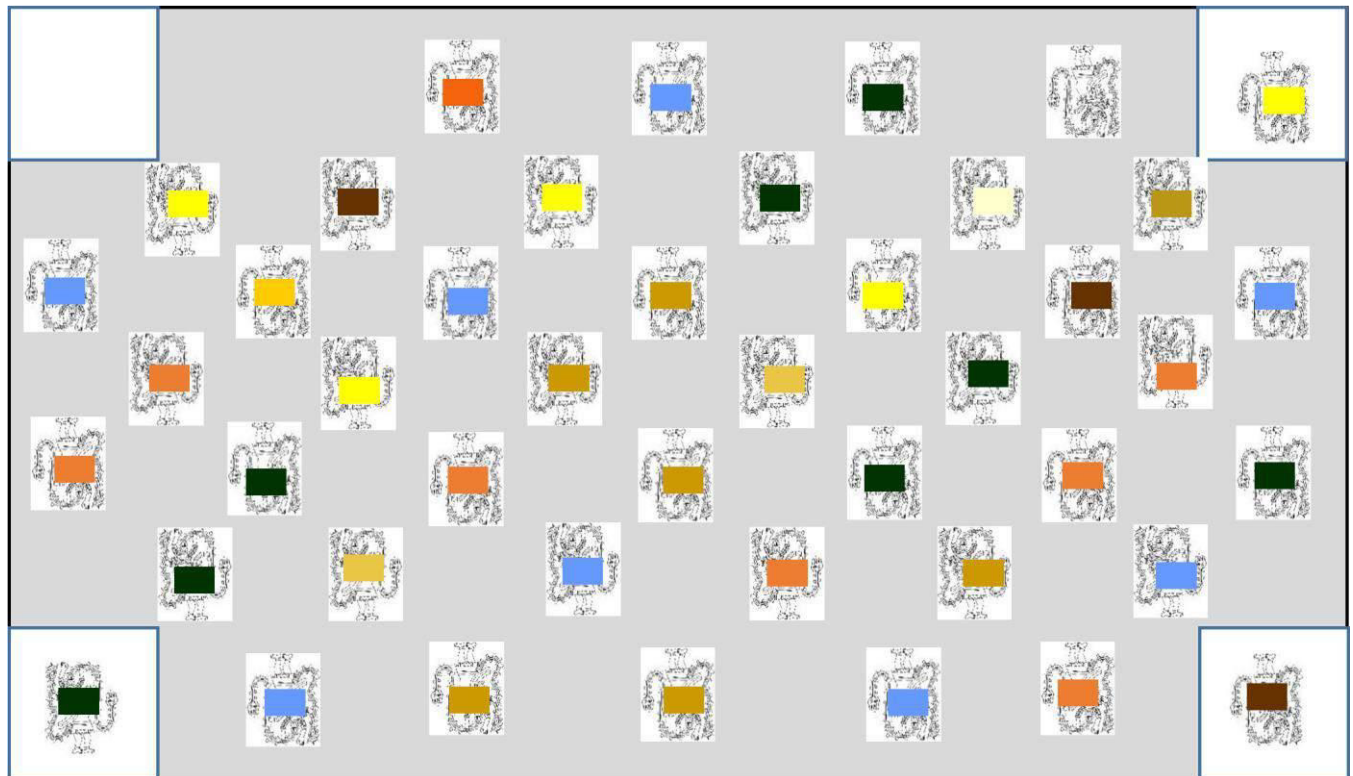


Fig. 90(diagrama ADVC)

2.2.5. Personaje de este manto, descripción y características:

Se trata de un personaje antropomorfo, con dos serpientes, acaso una sola, que salen una de la boca y otra de la cabeza; 5 cabezas sobre el torax; 2 brazos y dos piernas. Una de las cabezas es reversible, pues tiene lectura visual, tanto de arriba hacia abajo como abajo hacia arriba, lo cual podría querer decir que se trata de 6 cabezas. El trazo del personaje es tan envolvente y complejo debido a la cantidad de cabezas, que semeja el cruce de serpientes, figura humana y las patas de una araña configuradas en esta diversidad de cabezas al medio mismo del personaje. (ver fig. 91)

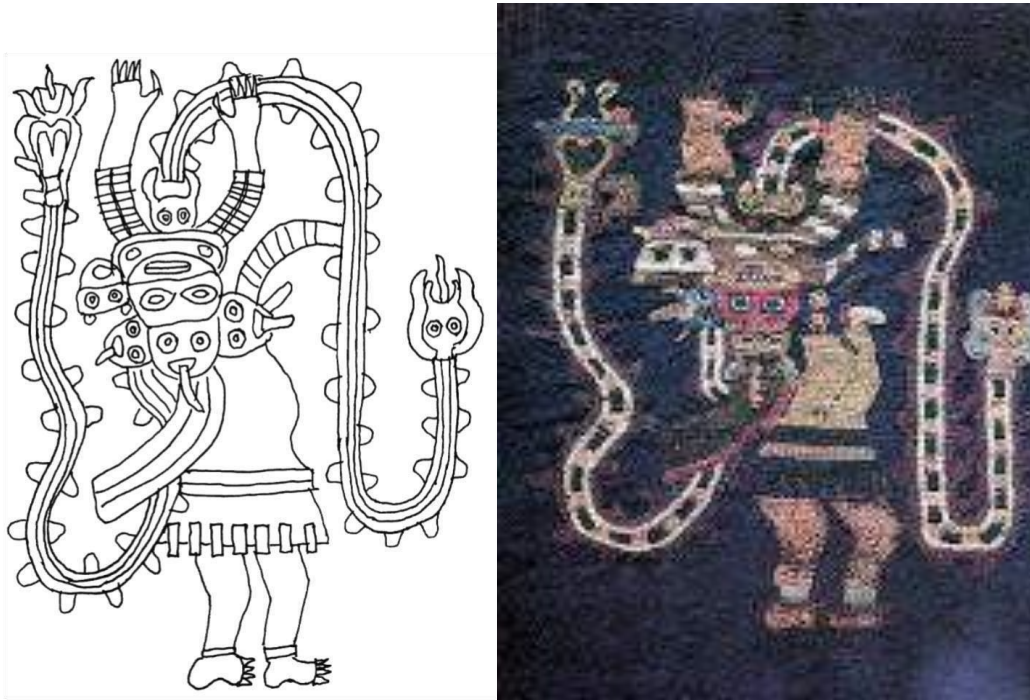


Fig. 91: Personaje antropomorfo (2) detalle de Manto Paracas Necrópolis de la colección permanente MALI(dibujo y fotografía ADVc)

Como hemos visto en los mapas de color de cada uno de los elementos: unkus, serpientes y extremidades parecen tender a un orden de diagonales entre los colores más recurrentes, los sienas y celestes, pero por el alto grado de deterioro de la tela no se logra distinguir una correlación que siga el patrón que hemos visto en todos los anteriores mantos. Además, el diseño general del espacio negativo responde, muy cercanamente, a otro modelo de manto, según la tipología establecida por Rebeca Carrión en sus primeras publicaciones. Esta tipología consiste en “... llano con banda media longitudinal y pequeñas bandas o esquineros en los cuatro ángulos (...)” (Carrión 1931:78).

2.2.6. Estructura del 5to manto elegido (de la colección del MNAAHP)



Fig. 92: Manto Paracas. Horizonte Temprano (100 a.C.-200 d.C.) Tela llana, bordado y anillado cruzado en fibra de camélido. Estilo bloques de color 140.00 x 277.50 cm/ MINISTERIO DE CULTURA DEL PERÚ. Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú.
Fotógrafo: Daniel Giannoni.ARCHI, Archivo Digital de Arte Peruano (código 01.000363.001)/ manto 319-9

2.2.6. Estructura del 5to manto elegido (de la colección del MNAAHP)



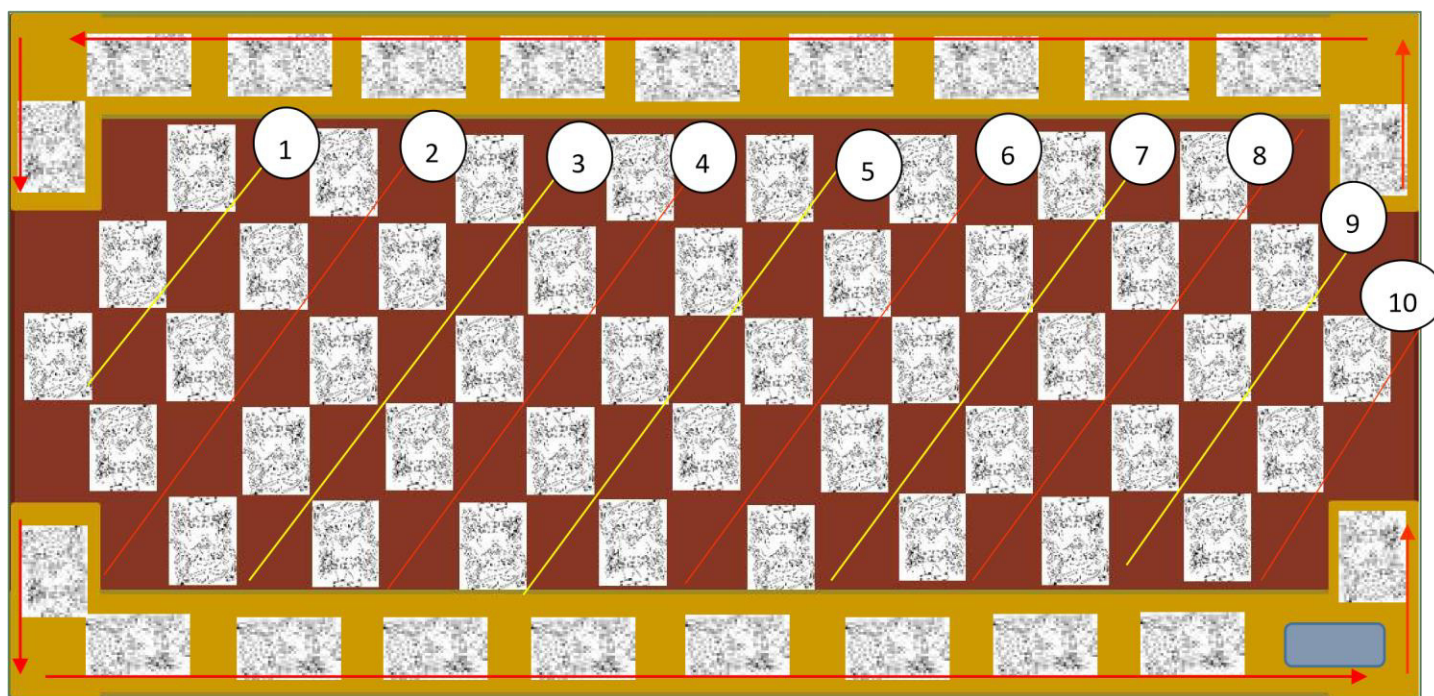
Fig 93

El manto 5 (319-9), tiene la estructura clásica de los llamados mantos bloque de color, que es una sola figura o motivo que se repite 66 veces en todo el manto. Las dimensiones de este manto son 140.00 x 277.50 cm. A nivel del tejido, según su ficha técnica, se trata de un tejido llano, bordado en punto plano atrás, flecos y anillado simple. Este manto, estuvo incluido en la exposición itinerante internacional de Nasca, pues es una pieza en el límite de la transición entre Paracas Tardío y Nasca temprano. Sin embargo, la ficha técnica del Archivo del Patrimonio Cultural de la Nación⁴ en su catálogo en línea, en la página web del Ministerio de Cultura lo señala, claramente como manto Paracas. Las figuras en los bordes, siguen un movimiento de desplazamiento que circula alrededor de la zona central o campo, en contra de las manecillas del reloj, al igual que el caso del manto blanco en sus bordes. Ya en el campo, el movimiento de los personajes es en diagonales para el dibujo o trazo compositivo de las formas modulares. Presenta dos personajes con anomalía en el movimiento de los pies respecto a su fila, que hemos encerrado en un círculo rojo (fig. 93). De arriba hacia abajo y de derecha a izquierda, en las diagonales impares (1,3,5,7 y 9), los personajes están de

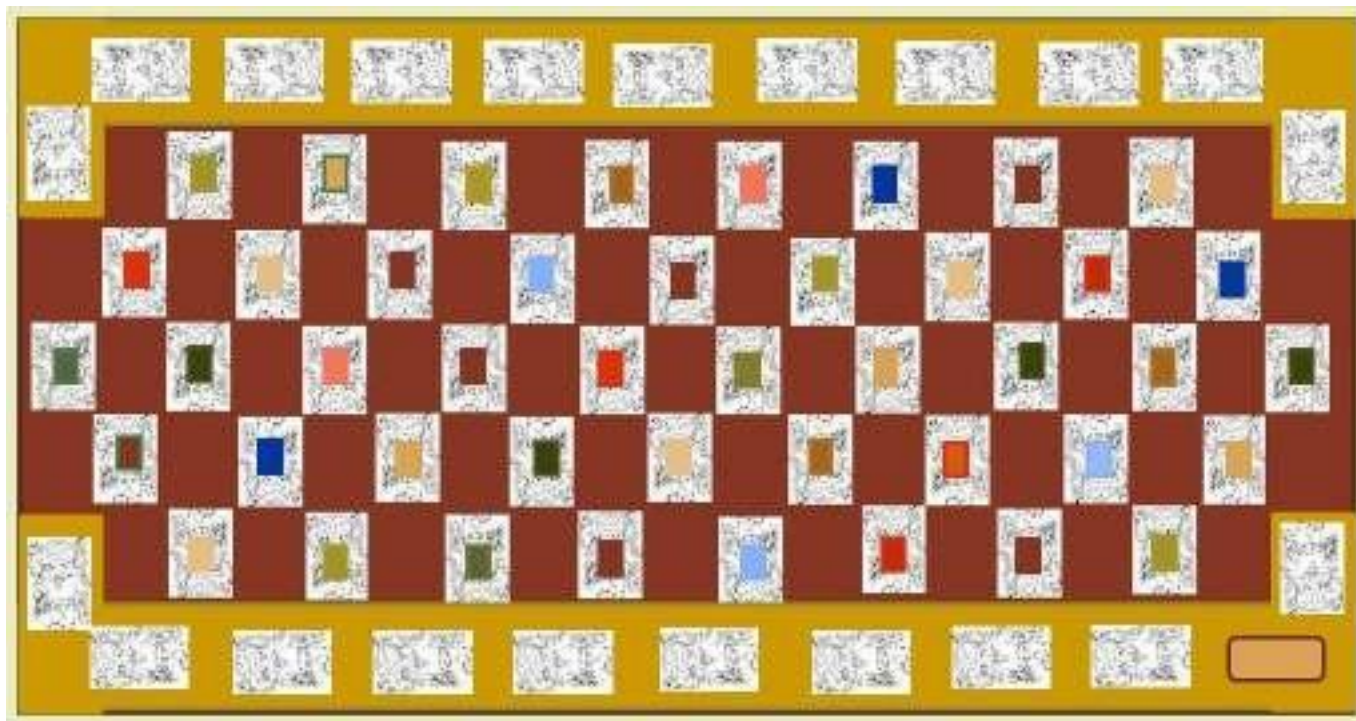
⁴ Ver el catálogo en línea del Patrimonio Cultural de la Nación, adscrito al Ministerio de Cultura, en <http://sistemas2.cultura.gob.pe/pyBienes/index.jsp?txtdenominacion=&selectmuseo=22&selectcategoria=&btnBuscar=ok> (consultado el 4 de diciembre del 2017).

cabeza respecto a la base del manto. En las diagonales pares, los personajes están de pie, respecto la misma base (diagonales 2, 4, 6, 8 y 10). Si lo vemos de forma horizontal, las figuras alternativamente se encuentran de cabeza y de pie en la misma fila, en orden correlativo. Ver diagrama del ítem “a” de esta página.

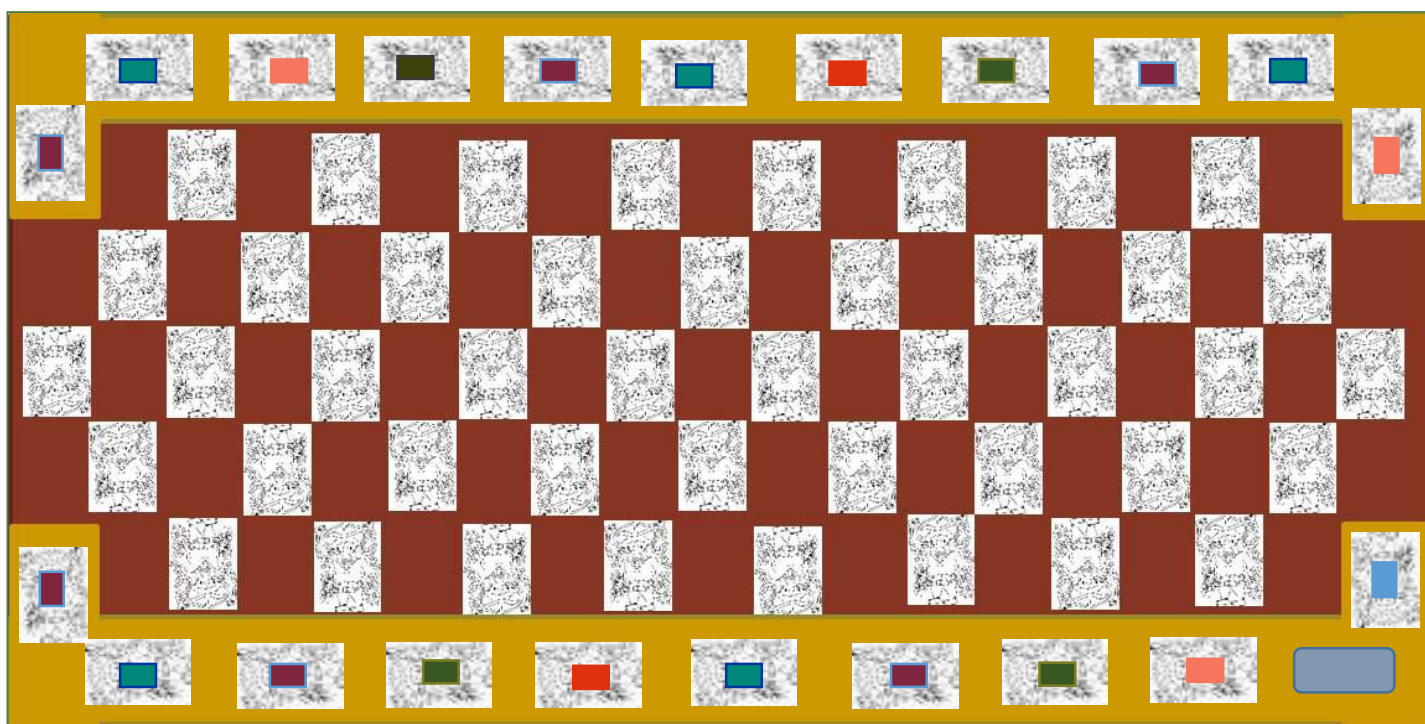
a) Movimiento de las figuras en el espacio del manto, bordes y diagonales del campo



b) Estudio de colores en unkus- campo



c) Estudio de colores en unkus- bordes



Respecto de los mapas de color en este manto, son los unkus los que tienen mayor peso visual. Al realizar el análisis en el campo del manto, los unkus no parecen presentar una regularidad de intercalado de sus colores. El fondo general es de un violeta rojizo, que por la iluminación

puede parecer de un color siena rojizo, y los bordes tienden hacia un color ocre, es posible que esta tela ocre sea parte del trabajo de restauración de la pieza textil. Los colores de los unkus en los bordes, sugieren casi totalmente la estructura de espejo en el orden de los colores en las zonas inferior y superior del borde, en el siguiente orden: parte baja del manto , lectura visual de izquierda a derecha: verde-violeta rojizo-verde oscuromagenta-verde-violeta rojizoverde oscuro- salmón. Este orden se repite, pero a la inversa, en el borde superior del manto.

2.2.7. Personaje del manto 5, descripción y características:

Se trata de una figura antropomorfa con un tocado de forma singular, que asemeja dos cuernos, que al ser desmenuzados resultan ser las cabezas de 4 zorros: 2 mirando hacia abajo y dos mirando hacia arriba. En la parte baja del personaje, estos zorros son reemplazados por 4 orcas, con el mismo juego visual de los zorros, esto parece ser más cercano a los diseños Nasca. Si atendemos a las terminaciones en aletas caudales de estos zorros en la parte alta del personaje, también podrían tratarse de orcas. Dos de estas “orcaszorros” terminan en colas de serpiente, las otras dos construyen los ojos del personaje y su tocado. El complejo diseño de estas orcas que suman 8 en total, 4 arriba y 4 abajo del personaje, llevan además en sus pechos un pequeño crío-tal vez su órgano genital saliente. El personaje muestra los dientes, en sus manos sostiene una cabeza trofeo de un lado, y un cuchillo con cabeza de orca en la otra. Un cinturón que semeja la piel de serpiente conecta con las aletas caudales de las orcas en la parte baja del personaje. (ver figura 93) Por tener un solo pendiente en el pecho, el personaje es varón, según las aproximaciones a las representaciones, tomadas de Frame:

Las mujeres representadas (...)llevan un collar característico hecho con varios pendientes de concha, en contraste con los hombres, que llevan un único pendiente de concha en una cuerda. Este adorno es una clave útil para identificar representaciones de mujeres que usan vestidos sin alfileres sobre los hombros entre los bordados Paracas Necrópolis(Frame 2008: 260)

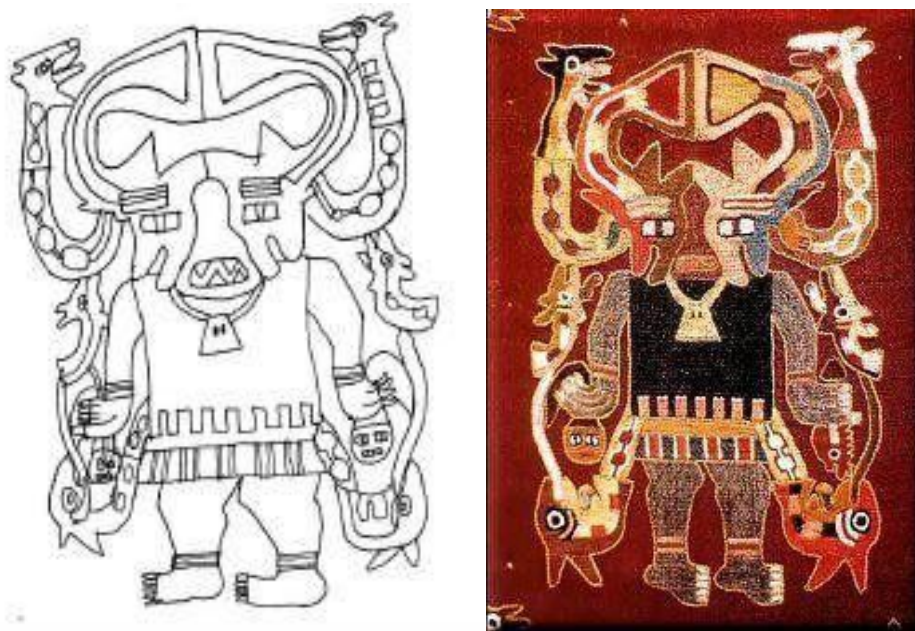


Fig 94: Personaje de Manto Paracas en detalle, incluido en Exposición itinerante Nasca (dibujo ADV/C/ fotografía archivo MALI)

Es un personaje de mucha fuerza expresiva, por sus características señaladas en la descripción y su postura, parece tratarse de un cazador o personaje con algunos poderes respecto de los animales y su reproducción. Pero detengámonos un poco para analizar más al personaje: la abundancia de orcas en su construcción evoca la expectativa de tener mucha riqueza marina, pero también el carácter o perfil psicológico, que podría remitir a la orca o el boto como animal relevante para los antiguos habitantes de la bahía de Paracas:

Sería innecesario detallar las razones que impulsaron a los primitivos pescadores de la costa peruana a elevar al boto a categoría de deidad. Era el ser más fuerte y peligroso que se conocía en el medio donde había transcurrido la vida de muchísimas generaciones, el “Señor” natural del mar donde el hombre buscaba su alimento. El mar-elemento es un concepto abstracto, y, como es sabido, las abstracciones no caben en una ideología primitiva. El animal se ha impuesto como símbolo del mar, se ha identificado con éste en la mente del hombre, y, seguramente, el mar no era venerado sino en “monstruos” que habitaban su seno y “producían la braveza” (Yacovleff, 1932:130)

La orca o boto es el animal más feroz del mar, ataca a lobos marinos, e incluso a las ballenas, es entonces, comprensible, que una representación simbólica como el personaje que estudiamos, que parece ser un guerrero, cazador y pescador, contenga este número significativo de orcas en su cuerpo, y que en sus manos, un cuchillo en forma a su vez, de orca, le haya servido de herramienta para cercenar la cabeza trofeo que trae en su otra mano. Las posibilidades que también sean cabezas de zorro en la parte superior, tendrían igual fuerza

para los animales terrestres, en su abundancia y reproducción. Las serpientes que el personaje trae en su cintura y en su cabeza, también evocan agua o lluvia, por ser conocido que ante la presencia de precipitaciones pluviales aparecen en abundancia las serpientes.

CAPITULO III

3.1 Contenido e interpretación de los mantos Paracas Necrópolis

Es inevitable a lo largo de todos los capítulos del presente estudio, no haber de alguna manera adelantado algunos rasgos interpretativos de los Mantos Paracas Necrópolis investigados y analizados en sus mapas de color, en su dibujo compositivo, y en sus movimientos de personajes involucrados en cada tejido. También es importante, al pasar por todas las fases de la investigación, ir descubriendo nuevas luces sobre lo ya avanzado, con los nuevos artículos y textos revisados a lo largo del proceso de estudio.

Los mantos estudiados, son un muestrario representativo como diseños de color y presencia estética Paracas, en particular de los mantos “bloque de color”: en el manto 1 por el movimiento vertiginoso, “volador” de sus personajes, que desembocan en la zona izquierda media del manto, cuando un nudo de figuras señala a dos que parecen “salir” del manto empujados por los demás.

En el manto 2, que es más matemático, de fondo ajedrezado, estos seres antropomorfos tienen características de ave, por sus “unkus-alas”. Parecen ser chamanes que escupen hilos de saliva a través de sus fosas nasales. Se reducen a 4 atuendos que mudan de posición, llamando la atención su regularidad y cierta tranquilidad, con movimiento más calmo en la dirección de sus pasos por filas.

La figura lateral derecha, entre todos estos personajes repetidos, con unku y alas amarillas, se presenta inesperadamente “de pie”, contradiciendo el movimiento envolvente de las demás figuras del borde, alrededor del manto. El movimiento de las filas también se diferencia de otras soluciones como la de los mantos 3

(manto blanco) y 4, que tienen una circulación de movimiento de pies “ascendente” fila por fila.

El movimiento de los pies, en el manto 2, es de 1-2-2-1, filas que parecen un tránsito que también pueden vincularse a alguna coreografía o danza ritual, relativa a las aves del cielo en distintos momentos del día, aves que personifican en chamanes o viceversa.

El manto 5, nos aproxima a un personaje antropomorfo con atributos de zorros y orcas, probablemente un cazador o pescador, vinculado al agua y la fecundidad de la tierra.

En el transcurso del estudio, también se ha podido encontrar la dimensión de la importancia de la procedencia de estos mantos, es decir, de qué fardos proceden los mantos estudiados. Así, la publicación de la revista *Arqueológicas* N° 30 del año 2016, dedicada a las ofrendas del último fardo de primera categoría desenfardado en el año 2005- el fardo 298-, nos dio muchas luces de gran importancia sobre las capas de ofrendas que contiene un fardo, y la transición de los diseños textiles de los que están más cercanos al cuerpo, de aquellos que están más lejanos al cuerpo. Importante también, es diferenciar los fardos codificados por el Dr. Julio C. Tello como de primera categoría respecto de los de segunda categoría, y los que consideró de tercera categoría. Grosso modo, los fardos de primera categoría corresponden a personas de alta jerarquía en la sociedad paraquense, probablemente dirigentes, señores, sacerdotes o guerreros muy reconocidos en su tiempo. Son muy abultados y tienen muchas capas de ofrendas en el fardo, con más de cincuenta o sesenta capas, con especímenes u ofrendas al interior del bulto. Los de segunda categoría corresponden a artesanos o artistas, son más pequeños y con menos ofrendas, y los de tercera categoría son de la gente sencilla del pueblo o de menor rango social y político, siendo fardos muy reducidos.

En el caso del fardo 298, este estudio pormenorizado para conocer el orden de los especímenes al interior del fardo, desde la zona cercana al cuerpo hasta la zona mas lejana, permite también comprobar de primera mano, la sensibilidad de las figuras Paracas y como cambian cuando se acercan al cuerpo desde el punto de vista simbólico: los tejidos o prendas que se acercan al cuerpo, presentan abundancia de representaciones de insectos o figuras con características de insectos, además de algunos vegetales y serpientes. Conforme se alejan del cuerpo, los tejidos y prendas muestran la presencia de diferentes diseños más ligados a personajes antropomorfos o zoomorfos, pero vinculados a otros animales, que pueden ser peces, aves, felinos, serpientes u otros vertebrados. El tránsito de insectos a serpientes, aves, animales vertebrados y antropomorfos es un dato para atender.

Simbólicamente las representaciones de insectos, sean estos moscas, avispas o abejas, podrían tratarse de la comunicación del mundo de los vivos y el mundo de los muertos. Los insectos en el imaginario paraquense logran vivir en ambos “mundos”:

El último espécimen de la zona c de la primera capa (de ofrendas) llevaría la representación de una mujer con atributos de mosca, que se relaciona con la misión que este personaje tendría de propiciar el renacimiento del muerto en el inframundo. En tal sentido una mujer con atributos de mosca sería un icono poderoso que representaría la muerte y la fecundidad: además, al poder trasuntar el mundo de los vivos y de los muertos, también sería una mensajera de los vivos para comunicarse con sus antepasados muertos y que estos a su vez transmitan sus penurias a los dioses guardianes de los animales y vegetales (Aponte y Thays 2016: 188).

Podemos decir que existe un plan o programa de imágenes o diseños que acompañan una secuencia al interior de los fardos. Al menos, en lo que se refiere al fardo 298, se ha podido comprobar esto:

Al revisar el total de materiales ofrendados a este personaje, se puede observar que efectivamente hubo un programa ritual en la ubicación de los objetos dentro del fardo; un programa iconográfico por el cual se colocan las representaciones de determinados seres de acuerdo a su ubicación espacial y género según la cosmología andina. Esta ubicación espacial considera disponer en la I capa de ofrendas a los seres relacionados con el Hurin Pacha (mundo de abajo). La división de los dos mundos está materializada en la I capa protectora, que está conformada por grandes paños envoltorios de algodón. En la II capa de ofrendas se ha concebido integrar prendas con seres sobrenaturales vinculados con rituales de sangre y la masculinidad tanto del Hurin Pacha (orca, mar, masculino) como del Hanan Pacha (falcónidas, día, masculino). En las zonas límite o de contacto con las capas protectoras se ha considerado integrar un ser liminal femenino: la mujer insecto (mosca), y el tocado con diseño de pallares o frejoles debajo de la última capa protectora o zona límite, relacionado con el tema de conexión entre ambos mundos o de ofrenda al mundo de abajo, en este caso a la pachamama, que se vincula con lo femenino. (Aponte y Thays 2016: 191)

El caso del fardo 298, apenas recientemente desfardado el 2005 y profundamente investigado por un equipo multidisciplinario de profesionales ligados a la arqueología, la biología y el diseño, nos permite una nueva mirada sobre lo que significó la producción de estos fardos, su fuerte programa simbólico de ofrendas, el orden de los diseños en los tejidos, los mantos, las prendas y la importancia del personaje-el cuerpo- que guarece en su núcleo. Otro aspecto corroborado por esta publicación y las charlas de la Dra. Ann Peters en el transcurso del año 2017, es el referido a la existencia de “juegos”, o conjuntos de prendas que proceden de un mismo fardo y que comparten también un diseño en común, un diseño que puede aparecer repetido en diferentes prendas, sean esclavinas, unkus, tocados o mantos de las dimensiones regulares estudiadas a lo largo de esta investigación. Esta confirmación fue

concluyente para buscar, o intentar buscar, siempre la procedencia de los mantos, es decir, a qué fardo pertenece cada manto.

En ese sentido, en esta nueva fase de la investigación, un hallazgo cambió el proceso del estudio inesperadamente. De acuerdo al artículo “Presentación de los Materiales del fardo funerario 290 de Wari Kayán, Paracas Necrópolis” de la revista *Arqueológicas* N° 27, de la investigadora Delia Aponte, el manto 1 y 2 de nuestro estudio proceden de un mismo fardo: el 290. Y que el manto 1 estudiado (290-39), es un tejido restaurado en los años 40, quedando en duda la colocación y sentido de los personajes en el campo y bordes del manto:

Espécimen : 290-39 (...) Manto de algodón de color rojo ladrillo con el campo decorado y bandas que presentan reborde decorado y flecos retorcidos policromos. Las bandas, reborde y flecos han sido elaborados con hilos de pelo de camélido. En el fondo de las bandas, reborde y algunos flecos se han utilizado hilos de color verde petróleo. Para las figuras de las bandas, del reborde y el resto de flecos se han utilizado hilos de color azul, ocre, salmón, índigo, verde olivo, castaño oscuro y castaño claro. No se sabe si la disposición actual de las figuras es la original, ya que el tejido del fondo ha desaparecido. Tanto las figuras cuanto las bandas están montadas sobre una tela moderna. El montaje de este manto debió hacerse en la década del 40. (...)Figura en las bandas y campo: Es un personaje que lleva un gorro o casco con puntas que se prolongan hacia fuera, cual corona de rayos, y pendientes cortos compuestos por dos láminas circulares que terminan en una cabecita. Viste un unku con flecos tubulares y debajo una pampanilla o wara de borde decorado. Tiene líneas de pintura o tatuaje en los muslos. Frame ha interpretado estas líneas como marcas del descarnado de los muslos, que dejarían ver las venas (Frame 2001:65). En una mano porta una cabeza trofeo y un cuchillo de punta triangular y en la otra, una vara anillada y una vara con dos borlas. Presenta dos apéndices: uno surge de la boca y termina en una cabeza de serpiente, el otro brota de la cabeza haciendo un bucle entre los pies-al centro del cual se ve una cabeza trofeo – y termina en la cabeza y dos patas de un animal. (Aponte 2006:38-40)

Las fotografías que acompañan esta publicación sugieren un cambio de posición de horizontal a vertical en el movimiento actual de las figuras, por tanto, pondrían en cuestión la fidelidad a la pieza en su propuesta original, aunque parecería conservar la equidistancia en la interrelación de las formas. (ver fig 95)



Fig 95/ fotografía en Aponte (2006:fig 56) de la revista *Arqueológicas* N° 27)

Esta fotografía (fig. 95), data del año 2006 y la presente investigación se inicia en el 2015, esto quiere decir que hay un proceso de restauración de la pieza textil entre estos años, cambiando la tela llana del fondo de color crema hacia el color rojo ocre que hoy se puede verificar y apreciar en las vitrinas del MNAAHP. En este punto, la investigadora Delia Aponte ha confirmado que esta pieza textil (290-39) fue reconstruida el año 2012, teniendo como base las fotografías del proceso de desfardelamiento, realizado en mayo del año 1929 por Tello y su equipo. Esta restauración o reconstrucción fue ejecutada por el personal de conservación de textiles del MNAAHP en el contexto de la inauguración de la sala Paracas del mismo museo y teniendo como soporte un informe técnico de la citada investigadora⁵. Los bordes del manto mantienen la misma posición, y las dimensiones sólo se incrementan en ancho, la actual distribución de los personajes en lo que se refiere al campo sigue el patrón de color en bloque de la propuesta original de los bordadores

⁵ En este informe se detalla que el color rojo ocre del fondo, se reconstruye a partir de los hilos que quedaban en las figuras-personajes bordadas. La distribución de los personajes en vertical fue basada también en las configuraciones verticales respecto de los bordes horizontales de los mantos 14, 15 y 16 del mismo fardo 290 y las fotografías mencionadas en vistas frontal y posterior del fardo, habiendo demostrado el calce correcto de 4 figuras iniciales identificadas, para luego cotejar las demás por conversión de equivalencias entre tonos grises y fotos en color de las mismas figuras. (Delia Aponte, comunicación personal, setiembre, 2019 y junio 2020)

paracas, pero hay una pérdida de 4 figuras que se estima quedaron desintegradas en el proceso de desfardado. Estas 4 figuras estaban en el área que deja unos vacíos en la zona central izquierda del manto 290-39, como se aprecia en la imagen comparativa (fig 96).



Fig. 96: manto 290-39, reconstrucción y posición de figuras faltantes

Esto explicaría porqué en nuestro análisis inicial de este manto, dos figuras parecían salir de la composición, y era debido a que efectivamente había pérdida de cuatro elementos en esta reconstrucción, que compensaban las simetrías tanto de color como de configuración. En este extenso artículo de Aponte, que abarca casi la totalidad de la revista *Arqueológicas* y que está dedicada a las ofrendas del fardo 290, también se menciona el manto 2 de nuestro estudio (290-15), es decir, este manto también procede, casualmente del mismo fardo. Esta coincidencia inesperada, nos remite a la pertinencia de los métodos utilizados en esta investigación, el método formal, que consiste en la interrogación de la obra y el historiográfico-crítico de comparación de fuentes. Hemos interrogado todas las obras- tejidos,

mantos- de esta investigación, los tejidos han sido examinados minuciosamente en su aspecto formal, compositivo, estructural, cromático y de movimiento de las figuras. También hemos elaborado una pequeña taxonomía con los personajes estudiados. Lo que ha sucedido es una feliz coincidencia en la elección de los mantos para su estudio. El manto 2, que también pertenece al mismo fardo, nos devuelve la motivación para encontrar los puntos semejantes entre manto y manto, en este caso, los mantos 1 y 2 de esta investigación:

Especimen 290-15 (...) Manto de pelo de camélido. El campo es negro y está decorado con figuras dentro de escaques. Las bandas están bordadas, tienen el reborde decorado y flecos policromos retorcidos. (...) Figuras en los bordes y campo: Personaje con atributos de ave. Está de pie, mirando de frente, con los pies de perfil y los brazos extendidos a los lados. Presenta en la cara, a la altura de la nariz, cuatro apéndices a la manera de bigotes. Sobre la frente una diadema doble y sobre esta, hacia un lado, un penacho. De la altura de las orejas cae un par de pendientes de láminas circulares que terminan en un adorno rectangular. Viste una túnica policroma con una serie de cuadrados que podrían representar aplicaciones de tejidos, cuero o plumas. En las piernas lleva tobilleras con forma de cabezas trofeo. Sobre la espalda viste un mantón con borde decorado con tirantes serpentinos que toman la apariencia de alas. De la cintura cae una prenda con listas horizontales que da la impresión de ser una cola de ave. En una de las manos sostiene por los cabellos dos cabezas trofeo, y en la otra, un cuchillo de piedra. (...) Este manto forma un conjunto con el turbante 290-48 y la esclavina 290-50, con los que comparte la misma iconografía. (Aponte 2006: 26-28)

Podemos notar, por el código de los especímenes, el orden de colocación de estos mantos. En ese sentido, nuestro manto 1, se encuentra en una capa más cercana al cuerpo, que el manto 2. Lo más destacado del primer manto estudiado son los rostros o mascarones de los personajes (ver fig. 97).

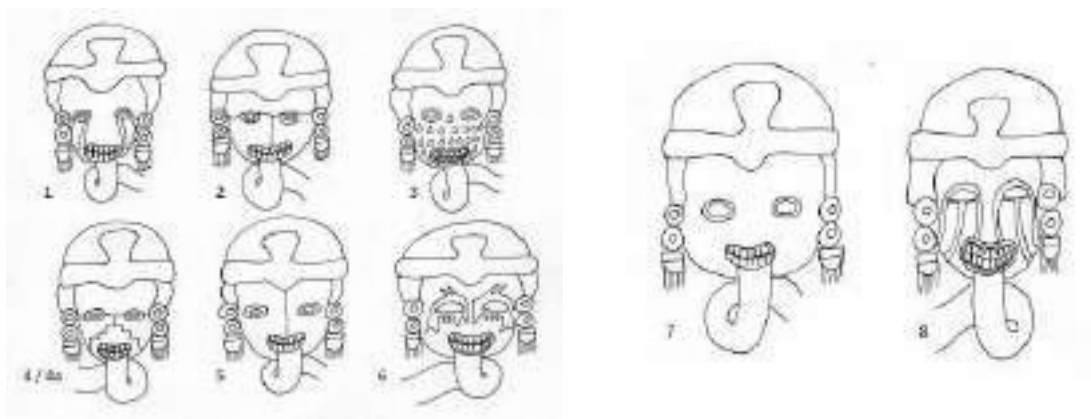


Fig. 97 (dibujo ADVC)

Son solo ocho tipos de rostros, que parecen indicar momentos diferentes del día: el mediodía, la tarde, la noche y también presencia de lluvia. Algunos rostros pueden evocar rayos o truenos con diseño de orcas de forma subliminal. Otro dato importante es el color de los unkus, siendo en total treintaicuatro unkus. La mitad exacta (diecisiete), son de color siena tostada que evoca nocturnidad, y los demás son de diversos colores: amarillo, rojo, ocre verdoso- que evoca diversas horas del día (ver fig 98)

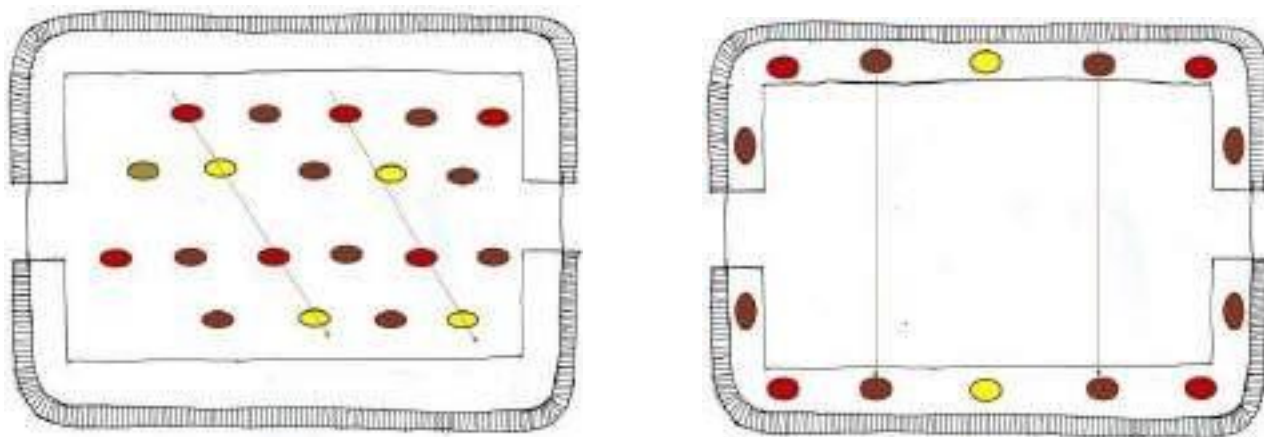


Fig. 98: diagrama

ADVC)

Al sumar las 4 figuras desintegradas por el proceso de desenfardado y de acuerdo a la proyección del informe técnico referido en la reconstrucción de esta pieza textil, serían 38 figuras, igual darían la mitad de unkus en color siena tostada (diecinueve). El personaje carga una cabeza trofeo en una de sus manos y en la otra un objeto punzocortante. La sangre, el sacrificio, es un rasgo de estas imágenes:

Frame encuentra que en los tejidos se presentarían tres temas principales: sangre, fertilidad y transformación; la sangre estaría vinculada a las representaciones de cabezas, escenas de predación y autosacrificio; la fertilidad estaría ligada a las representaciones de plantas, y la transformación a la representación de personajes con atributos de animales predadores (Aponte y Thays 2016: 164)

El personaje que habita el manto 1, parece volar junto a las serpientes y demostrar que tiene cierto poder, acaso una divinidad que vuela, posiblemente la representación simbólica de alguien que atraviesa el cielo, que tiene presencia en el tiempo- por las horas del día, o los días de sol, de lluvia o de tormenta y truenos.

El manto blanco (manto 3, del presente estudio), pieza textil de ciento veinte personajes, es una matriz, por decirlo así, de otros mantos, porque los personajes se “independizan” y forman otras piezas textiles. No sabemos el fardo del cual procede este manto, y tampoco los otros mantos que tienen algunas representaciones similares a las que habitan el manto blanco, pues fue encontrado por los huaqueros antes de los hallazgos de Wari Kayán o Cerro Colorado.

El manto blanco tantas veces estudiado, presenta un personaje enigmático que se transforma en 3: es aquel que toca la antara, que también hemos identificado como el posible heredero de un linaje o grupo jerárquico. (ver fig. 99)



Fig. 99(fotografía ADVC)

Si bien, la mayor jerarquía social, política y religiosa la personifican el sol o la luna, este personaje posiblemente evoque el tiempo. Su rostro se divide en una zona iluminada y oscura y a rayas como si se tratara de lluvia, pero también lleva inscrita la serpiente y toca la antara. En estos contextos puede tener relación con la muerte o la guerra, lo mismo que con la danza o un entrenamiento en su posible rol político social en el futuro como heredero de este importante linaje. Existe la posibilidad de una narrativa visual en el manto blanco referida al

nacimiento de un vástago privilegiado, porque además lleva doble diadema en la frente, que indica alto rango social.

El color morado de la guarda en el manto blanco, evoca también un contexto sagrado. El morado o púrpura por su difícil obtención, es un color rebuscado, en muchas culturas asociado al poder, podría pues tratarse de personajes de mucho poder tanto en el mundo de los muertos como de los vivos. Uno de los personajes del manto blanco carece de pupilas en alguna de las figuras, esto también podría significar un ser de ultratumba que se comunica, un ancestro, un sabio, un importante personaje del pasado o alguien de mucha experiencia. Lo blanco del fondo, ahora beige por el deterioro y el paso del tiempo, contrasta mucho con la abundancia de mantos de fondo negro o rojo, detalle que también apoya a la hipótesis de tratarse de un contexto sagrado y de poder (ver fig. 100).

del

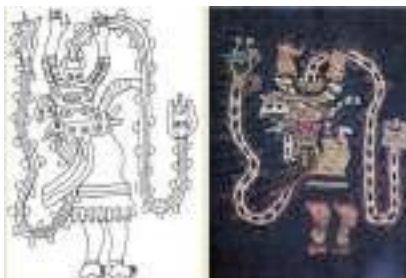


Fig. 100: manto
blanco. MAA
CCSM
(imagen
tomada de
Sotelo, 2015)

Los otros dos mantos del presente estudio, los mantos 4 y 5, corresponden a soluciones compositivas clásicas de un solo personaje que se distribuye y se expande a lo largo de toda la superficie. En el manto 4, son cuarentaiséis personajes, aunque se han perdido dos por deterioro. La presencia de serpientes es similar a la del manto 1, pero las diversas cabezas que salen del tórax (ver fig. 101), evocan un tipo de personaje muy estudiado en Paracas Necrópolis, el de la cabeza echada para atrás que parece ser una manera de cercenamiento cuando se produce una cabeza-trofeo:

El personaje representado es análogo al de otros especímenes de distintas momias Paracas de Wari Kayan, pero con variaciones,...) Se trata de una figura humana de cuerpo entero, con el torso flexionado hacia atrás(...) este personaje sería el perdedor de una batalla ritual y como consecuencia sería sacrificado por un chamán en una ceremonia para ofrecer a los dioses su fuerza vital o sinchi (Aponte y Thays 2016: 168)

fotografía



ADVC)

Fig. 101 (dibujo y

En este caso, también evoca la forma de una araña por la cantidad de tentáculos que se forman- a manera de cabezas- hacia fuera del torax del personaje. En el manto 5, el total de sesenta y seis personajes evocan a un cazador o guerrero vinculado a los zorros y las orcas. La presencia de cabezas trofeo y de muchas orcas podría tener que ver con la reproducción y fertilidad en el mundo marino. El fondo, que es de un violeta rojizo, también puede evocar un símbolo de lo sagrado o el poder, por lo tanto el personaje podría también tratarse de alguna divinidad (ver fig. 102).

Fig. 102 (dibujo
ADVC y fotografía
archivo MALI)



Se ha

mencionado en

los mantos “bloque de color” correspondientes al Paracas Necrópolis diversas características,

es interesante lo que propone Anne Paul al examinar un poncho de este periodo por lo que sugiere:

When examined alone, isolated from the corpus of Paracas Necropolis textiles, the significance of the poncho color pattern is not apparent. However, when the arrangements of the color blocks in the fields of 154 Paracas Necropolis weavings are viewed collectively, it becomes evident that there is an underlying and pervasive system of order present in these color layouts. I have described elsewhere the rules that form the foundation of this system of organization(...).The results of those studies indicate that a body of systematized knowledge was embedded in the color patterns of Paracas Necropolis textiles and that a combinatorial logic was the cornerstone of Paracas color design. In other words, Paracas/ Topará weavers and embroiderers arranged color blocks in as many different color configurations as possible within the limitations of certain compositional restraints and, over time, created a combinatorial structure on cloth through color patterning.⁶ (Paul 2000: 213214)

Anne Paul nos propone soluciones de color en combinaciones que agotan todas sus posibilidades al examinar 154 tejidos, y nos invita a pensar en un método sistematizado a lo largo del tiempo y un conocimiento muy bien establecido. Un cerebro, una tradición, un devenir técnico, una herencia cultural mucho más fuerte y profunda, que sugiere un conjunto de plantillas, un conjunto de imágenes que conforman, junto a sus posibilidades combinatorias de color, una forma de comunicar muy complejo, que se acerca a la posibilidad de un lenguaje, cuyo núcleo se halla precisamente en el color.

Si atendemos a estos patrones de color, cabe preguntarnos, qué es aquello que influye en este ordenamiento cromático, a qué responden estas organizaciones simétricas de los elementos en la composición y que puede haber influido en los artistas tejedores de Paracas al decidir en un sentido u otro, los diseños. Mary Frame sostiene que ya desde la técnica de torsión y entrelazado, que son técnicas sin trama (pre-telar) que se usan paralelamente al telar en la fase 9 del Horizonte Temprano, producen una simetría reflexiva entre las dos mitades que se van creando al ejecutar la técnica misma y colocar una línea divisoria central en el tejido:

Es posible que la técnica se haya visto favorecida en Perú porque la división natural de las piezas en mitades que reflejan la imagen y la acción duplicadora de la técnica reiteraron el concepto de complementariedad que caracteriza al pensamiento andino. Los modelos

⁶ “Cuando solo se examina el poncho aisladamente, respecto del corpus de tejidos Paracas Necrópolis, la importancia de los patrones de color no es notoria. Sin embargo, cuando los arreglos de los bloques de color en los campos de 154 tejidos Paracas necrópolis son examinados en conjunto, se hace evidente que hay un sistema subyacente y omnipresente de orden en estos diseños de color. He descrito en otro lugar, las reglas que forman el fundamento de este sistema de organización (...). Los resultados de esos estudios indican que un cuerpo de conocimiento sistematizado estaba inscrito en el color formando patrones en los textiles Paracas Necrópolis y que una lógica combinatoria fue la piedra angular del diseño de color en Paracas. En otras palabras, los tejedores Paracas Topará y sus bordadores, arreglaron los bloques de color en tantas configuraciones de color diferentes, como sean posibles, dentro de las limitaciones de ciertas restricciones de composición y con el tiempo, creó una estructura de combinaciones en tela, a través de patrones de color” (traducción ADVC)

desarrollados en las piezas se reproducen las dos mitades de una cara: las formas en S se convierten en Z en el otro lado de la línea de soporte.(...) Aunque la pieza está hecha en un solo hilado continuo, tiene divisiones en dos y cuatro partes naturales con oposiciones en cuanto a estructura y diseño entre sus partes, una descripción que se relaciona con referencias cosmológicas. (Frame 1994: 296-299)

El razonamiento de Frame resulta siendo muy persuasivo si lo vinculamos a las reflexiones de otros autores como Lechtman (1981), que expresa la conexión entre elaboración de objetos e imágenes, poniendo mayor atención a las técnicas y el carácter fundamental de las tecnologías como sistemas generados por la cultura e inseparables de los sistemas culturales en los que se manifiestan. Algo semejante sostiene Franz Boas (1947) en su libro *El Arte Primitivo*, tratando de establecer conexiones entre el lenguaje de las imágenes y la importancia del dominio técnico en el cual se expresan estas imágenes en el arte primitivo desde distintas realidades:

existe una unión íntima entre la destreza empleada en una industria y la actividad artística. El arte ornamental se ha desarrollado en aquellas industrias en que se ha alcanzado la mayor destreza. La productividad artística y la destreza están estrechamente relacionadas. Los artistas productores se encuentran entre aquellos que han dominado una técnica. (Boas 1947:26)

Las conexiones entre las técnicas del tejido y sus resultados simétricos en los órdenes de color pueden haber influido notablemente, desde el diseño del nivel micro hacia diseños de nivel macro. Pero nuestra primera aproximación a estos 5 mantos estudiados ha sido a través de un exhaustivo análisis formal, basándonos en nuestros conocimientos de los elementos del lenguaje plástico-visual y los elementos del diseño. Hemos vuelto a revisar los textos *Fundamentos del diseño bi y tri-dimensional* de Wucius Wong (1986) y *La sintaxis de la imagen* de D.A. Dondis (1976) y encontramos los conceptos de composición y configuración que están subyacentes en estos mantos, por tratarse de una aproximación de estructuración visual universal. Así tenemos en Wong, la forma, la repetición, la estructura sea formal, informal, activa o inactiva, visible o invisible, la estructura de repetición que se aplicaría estrictamente en los mantos 2, 4 y 5, dejando un margen de maniobra en los movimientos implícitos de los mantos 1 y 3 (el manto blanco). Otros conceptos de fundamentos del diseño que podemos aplicar son la similitud, la gradación- que aquí estaría aplicada en el juego de gradación de colores y de movimientos de los personajes, de cambio de dirección o de deslizamiento. El concepto de espacio, aplicado en todo el estudio, teniendo como base el espacio negativo o fondo y el espacio positivo o de las figuras para todos los casos. Lo mismo

sucede con el concepto de anomalía, para aquellos personajes que se salen ligeramente de la norma: en el manto 1, los que van “de salida”, en el manto 3 (manto blanco) el “vigilante del tiempo”, el “heredero”, que además toca la antara y el personaje que está a su lado (guerrero joven), el único que cambia el movimiento de los pies en toda su fila y en todo el manto, lo mismo que el guerrero cesante que carga una cabeza trofeo multicolor en un solo caso y la representación del sol y la luna con la piel en color rojo y los cuadros de color que se mueven en el rostro de la luna. Son anomalías que al juntarse parecen intentar una “narrativa” visual. El concepto de contraste, justamente en la distribución de los colores que se revierten y recombinan en una lógica de diagonales y de simetrías posicionales. Sobre este punto, Gombrich (1999) en su libro *El sentido del orden- estudio sobre la psicología de las artes decorativas*, cuando se refiere directamente a los tejidos peruanos, los pone como ejemplo de las leyes y ordenes de simetría en el tema de las posibilidades sobre estructuras geométricas que pueden ser idénticas en forma pero no en color y el diseñador es libre de variar esta diferencia, según cualquier combinación que elija. Si el motivo es asimétrico- como los personajes tejidos en nuestros mantos- salvo el del 2do manto y 5to manto que parecen tener un eje vertical de simetría axial en el motivo- se puede variar o invertir sistemáticamente su orientación. Estos ejemplos abundan en todos los estilos de ornamento, nos dice el autor, pero “las tejedoras y bordadoras peruanas sobresalieron en este juego sutil”(p.72) y agrega que “los tejidos peruanos (...) aportan un temprano e intrigante ejemplo de puro placer en la permutación”(p.82). De este deleite o placer por la técnica misma o del juego visual y su riqueza también nos habla Franz Boas:

Dejando a un lado cualquier consideración estética reconocemos que en los casos en que se ha desarrollado una técnica perfecta, la consciencia que tiene el artista de haber vencido grandes dificultades, o en otras palabras, la satisfacción del virtuoso, es una fuente de legítimo placer. (...) Para un estudio inductivo de las formas del arte primitivo basta con reconocer que la regularidad de la forma y la uniformidad de la superficie son elementos esenciales de efecto decorativo, y que éstos están íntimamente asociados con el convencimiento de poder vencer las dificultades, con el placer que experimenta el virtuoso al darse cuenta de sus propias capacidades. (Boas 1947:31)

Sin embargo, compartimos con investigadores en arqueología como Frame, Paul, Conklin, Peters, Franquemont y otros, que el mundo andino tiene una complejidad y singularidad mayor y que la rigurosidad de sus piezas textiles pueden revelar algo más profundo en sus planteamientos cromáticos y visuales en sus personajes sean vegetales, animales,

antropomorfos y sus mutaciones y movimientos en los diseños. Así, por ejemplo, cuando hablamos de la técnica textil de las “hebras torcidas” sabemos que la dirección de la torsión puede ser S o Z, según el orden de los hilos o hebras. Pues bien, esta dirección en la torsión de los hilos también puede ser tomado en cuenta como un mensaje subliminal en el mundo andino, como lo señala Mary Frame:

La dirección en la imagen de hebras torcidas probablemente constituye un atributo significativo. Aunque muchas piezas con imágenes tienen dos caras, una con la imagen en S y la otra en Z, no ocurre lo mismo con la cerámica y el trabajo en piedra. Una investigación superficial muestra que tanto la torsión en S como en Z frecuentemente aparecen en el mismo estilo, pero es muy posible que transmitan distintos significados. Incluso hoy en día en la sierra peruana se cree que el *lloq'ë*, o el hilo tejido hacia la izquierda tiene poderes mágicos o curativos, en oposición al hilado común hacia la derecha, que se usan para la mayoría de textiles. Las distinciones en número, color, secuencia de color y dirección de torsión en las imágenes parecen ser intencionales (Frame 1994: 309)

Arribamos así al concepto de estilo, tan estudiado en el ámbito de la historia del arte. En este caso, el estilo bloque de color o el estilo lineal, término utilizado por los arqueólogos para estos textiles, se está refiriendo a una forma de solucionar visualmente una figura o imagen y también una tendencia de época. El estilo lineal más ligado al Paracas cavernas y el estilo bloque de color más ligado al Paracas necrópolis. Estos dos estilos juntos (color en bloque y lineal- pero lineal gruesa) sin embargo, serían una tendencia de época, en este caso del Paracas Necrópolis pues conviven al interior de algunos fardos, como se ha reportado en este periodo, pero también podría tratarse de la convivencia con otra tradición cultural- la Topará y Nasca Temprano, pero de ninguna manera la solución personalizada de un artista. Un estilo (independiente) para los arqueólogos es una manera especial definida y característica de expresión que tipifica a un pueblo o cultura, es preponderante durante un periodo de tiempo extendido, es un fenómeno histórico con un momento de formación y otro de desaparición, y un “sub estilo” es un estilo derivado o híbrido en mutación que podría venir de otra tradición cultural.

Jorge Muelle (1960) se interesó por la historia del arte del Perú antiguo y en su ensayo sobre el concepto de estilo nos recuerda que las maneras de configuración visual desde las distintas culturas antiguas del mundo andino, se puede constatar la “voluntad de la forma”

(*Kunstwollen*, formulada por Alois Riegl) e intentar conocer cuáles son las formas

“antecedentes y consiguientes”(p.27). Riegl (historiador de arte austriaco) propone en sus textos que esta voluntad de forma y sus variaciones son condicionadas por la visión del mundo

(*Weltanschauung*), fruto de la religión y del pensamiento científico o cuerpo de conocimientos fundamentales de la época y cultura a estudiar. Para complementar este tema del estilo, atendamos a lo que nos dice José Alcina Franch :

Estilo es el modelo o patrón estético formal y expresivo al que corresponde un cierto número de obras de arte, propias de una cultura, un grupo étnico, un área geográfica, un periodo histórico, un individuo, y mediante el cual se puede proceder a la identificación de las obras determinadas por aquél (Alcina Franch 1982:108)

Pero volvamos al estudio de las formas y de los patrones de color en los diseños de los mantos Paracas investigados aquí. En los comentarios realizados por Ann Peters al artículo de Mary Frame (1994) *Las Imágenes visuales de estructuras textiles en el arte del antiguo Perú*, en la misma publicación, hace un valioso recuento de lo que llama “cuatro cuadrángulos” de perspectivas analíticas del estudio de la semiología de los textiles andinos, según nuestras investigaciones hay que atender al punto 1, 3 y 4 para consolidar mayores avances en este estudio: 1. Los trabajos que unen el estudio de la producción textil con el de la producción iconográfica, aquí ubica la propuesta de Frame. 2. El estudio del lenguaje, mito y filosofía estética. Esta exploración existe en cierta medida para la época incaica/colonial (a través de los cronistas) y estudios actuales, pero está limitado por la falta de información sobre el lenguaje y mitos asociados al periodo Paracas, pues no se sabe qué grado de continuidad cultural se puede asumir en sociedades antiguas muy distintas a las del imperio incaico y a las actuales. 3. Los estudios sobre símbolos iconográficos que se basan en la identificación de representaciones icónicas de especies de plantas y animales, de artefactos que tienen cualidades propias e independientes de su contexto original de interpretación cultural, se estudia cómo se combinan aquellos seres u objetos y sus cualidades para desarrollar argumentos sobre el significado de las imágenes. Aquí ubica a la mayor cantidad de investigadores: Paul, Peters, Yacovleff, Carrión y otros. 4. Los estudios que tratan del contexto del uso del textil, tanto como ofrenda o prenda funeraria, así como el simbolismo de su uso real o potencial en vida. El estudio de la indumentaria precolombina depende de su representación en las imágenes de su periodo, o en comparaciones con imágenes de prendas parecidas de otras épocas. Los que han estudiado la iconografía Paracas-Topará, se han preocupado también del estudio de la reconstrucción y uso de la indumentaria. (p. 366) Este texto de Peters nos permite hacer algunas comparaciones y alcances.

El análisis formal y el método historiográfico-crítico utilizados en este estudio, es el más indicado para este periodo del arte del antiguo Perú, pues una vez realizado el exhaustivo análisis del lenguaje visual de los elementos con todas sus implicancias, compara las propuestas previas de conocimiento e interpretación de diversos estudiosos. En la discusión sobre la pertinencia o no, de la aplicación del método iconográfico e iconológico de Panofsky (1982) al arte del Perú antiguo se le ha criticado la poca rigurosidad por no tener suficientes referentes del contexto original, fuentes literarias u otras directas, desconocidas para las sociedades ágrafas y también porque en este método (iconográfico), la obra de arte se describe atendiendo fundamentalmente al tema, en sus niveles más avanzados, pero el tema no es el elemento básico de la obra sino uno de sus componentes:

Lo que se ha hecho hasta la fecha es una lectura interpretativa de las escenas, pero no una descripción de lo que realmente se ve en las imágenes; es decir, se han interpretado las escenas en lugar de comprenderlas. Por lo expuesto, se considera que la descripción preiconográfica de la imagen (esto es, la aplicación del primer nivel de análisis del método de Panofsky) es una tarea objetiva y válida para comprender las obras de arte del Perú antiguo; por el contrario, la aplicación de los demás niveles de análisis conduce a la especulación. (Victorio 2010:5960)

En este sentido, los análisis formales de cada uno de los 5 mantos del presente estudio, permite un acercamiento hacia la valoración artística de cada pieza textil, para luego vincularla nuevamente a su significación y función de uso ritual como ofrendas en el fardo funerario o como prendas de uso en la vida comunitaria de la sociedad paracas. En este punto volvemos a la reflexión que hicimos en el capítulo I sobre la naturaleza del manto como pieza textil y su correcta manera de usarlo como vestuario o indumentaria. Dos preguntas surgen aquí sobre los diseños de los mantos y sobre las otras piezas textiles que acompañan al cuerpo en el interior de los fardos: llautos, esclavinas, fajas, cintas, faldas, ñañacas, waras. La primera pregunta es si los diseños de todas estas prendas-incluidos los mantos- fueron distintos los de uso cotidiano, ceremonial y comunitario a los diseños destinados a los fardos funerarios. La segunda pregunta es si, al igual que todas las demás prendas, los mantos también tuvieron representaciones en miniatura al interior de los fardos, lo cual probaría que además eran prendas de vestir:

Sp. 34(...) de esta pieza sólo se han conservado algunos segmentos de la cenefa central, idéntica a la que presenta el manto signado como Sp 37, debido a que tiene una línea continua de festones cuadrangulares tejidos en técnica anillado en ambos lados. Y habría tenido el mismo patrón constructivo, es decir una cenefa central y dos paños adosados a los lados de la misma. Fue encontrada hacia la parte superior del cuerpo, a la altura de la

espalda, del lado derecho, debajo del Sp. 33 y mezclado con él. A partir del análisis morfológico se identificó como miniatura de manto (Aponte y Thays 2016:183)

Igualmente podríamos pensar que ciertas prendas como waras o mantos por ser demasiado grandes, podrían responder al crecimiento del difunto en la otra vida en su proceso de transformación en ancestro:

Otro indicador de la creencia en que los ancestros vivían y crecían, está aunada al tamaño de los tejidos bordados, desde la miniatura de algunos (menos de 15 cm)-pasando por pequeño, mediano y grande-hasta alcanzar dimensiones gigantes (Frame 2007: 65-66)

Los aportes de los estudios iconográficos y los que tratan del contexto del uso del textil, tanto como ofrenda o prenda funeraria, así como el simbolismo de su uso real o potencial en vida (puntos 2 y 4 del texto de Peters) pueden complementar la lectura visual y formal de las piezas textiles.

Gombrich (1999) nos recuerda que en la esencia del ornamento está el contraste, la serie y la simetría, y que en las artes decorativas existe la superposición de un patrón con respecto a otro, que las cosas artificiales creadas por el hombre están articuladas de un modo pronosticable, de acuerdo a su estructura y función. Esto también radica en la facilidad de montaje de unidades estandarizadas y su adaptabilidad para el trabajo en equipo. Se busca la regularidad para facilitar la construcción y la percepción y así producir unidades de movimiento. En la primera parte de su libro *El sentido del Orden*, hay unas tablas demostrativas de la afinidad interna entre diferentes ornamentos y la relación de una forma ornamental básica con posibles variaciones: hay tipos de variaciones y secuencias posibles (tabulaciones de Wolfgang von Wersin, tomadas de *Das elementare Ornament*, 1953), respecto a los que nuestros mantos corresponderían a variaciones con elementos representativos de formas aisladas y secuencias alternantes, dos de enrejado (manto 2 y 5) y otras sin enrejado (mantos 1, 3 y 4). Sobre las influencias para las simetrías tenemos los patrones de la naturaleza. Los artistas tejedores paracas pudieron influenciarse de las regularidades del mundo natural: estrellas en su trayectoria, las olas del mar, los cristales, las ordenes de las plantas (filotaxis), las flores, las conchas o el plumaje. Hay muchos otros modelos de simetría disponibles, el propio cuerpo humano, el ritmo del cambio estacional, el día y la noche. La organización espacial de los mantos estudiados delata un interior y un

exterior o borde-frontera en todos los casos, y en algunos mantos como los 1, 2 y 3, claramente zonas de nocturnidad y zonas diurnas. En el manto 1, hemos notado la zona de noche demostrada por el manejo cromático de 17 unkus siena (la noche) contra 17 unkus de otros colores del día. Y en las máscaras, que son de 8 tipos, los ciclos meteorológicoestacionales o de temporadas agrícolas. En el manto 2, si sumamos también los unkus sienas y los verde oscuro, dan 34, la mitad mas uno de los demás unkus que responden a momentos del día (los restantes 33 personajes). En el manto 3, el manto blanco, 54 figuras tienen unku verde y morado sumados, la zona nocturna y los restantes 66, la zona diurna, sumados los tonos amarillo, naranja y rojo. La zona liminal entre el día y la noche podrían ser los unkus rojos que son 6 en los bordes del manto, y darían un equilibrio de 6060. Aparte del personaje señalado como vigilante del tiempo, dispuesto 4 veces en los bordes, que a la vez toca la antara y sería el heredero de un linaje o grupo jerárquico señalado por la doble diadema en la frente. Los diseños de estos mantos responden a patrones universales de decoración como hemos visto al compararlos con estructuras de repetición, pero también tienen una profunda conexión con el pensamiento y cosmovisión andinas, de bipartición y cuatripartición:

Así, hay una categoría del “mundo de arriba”(hanan pacha) y una categoría del “mundo de abajo”(hurin pacha), que se encuentran en el espacio liminal de la superficie terrestre, y su encuentro permite la reproducción del mundo. Cada uno de estos mundos nuevamente está subdividido en una parte masculina y una parte femenina. El mundo de arriba diurno, se opone al mundo de arriba nocturno. El mundo de arriba diurno está asociado a la época seca (huchuy), el mundo de arriba nocturno está asociado con la época húmeda (pocoy). El mundo de abajo es por un lado terrestre y por el otro lado opuesto relacionado con el espacio acuático del mar.(...) En la superficie terrestre el oriente se asocia con lo masculino, ya que ahí nace el sol, mientras el occidente (...) es el Océano Pacífico, se asocia con lo femenino, con la noche, con la muerte y, en última instancia, con el mundo de abajo. (Golte 2009:61)

Otro aspecto a tomar en cuenta es la reflexión de Mary Frame cuando analiza el manto blanco y deja entrever que este textil va develando una organización social, el rol de la mujer, el tipo de orden en las relaciones sociales entre castas, los ciclos estacionales o de otra índole, a través de sus representaciones visuales, mutaciones de color o la posición y movimiento de las figuras:

Las secuencias lineales de duraciones diferentes, como aquellas de los bordes y diagonales del campo, tienen el potencial de incluir conceptos ordinales o cíclicos. Por ejemplo, los esquemas rotativos o las ideas de tiempo cíclico también podrían estar reflejados en las secuencias de color de tres y cuatro partes. Las dimensiones del color, de la simetría y del patrón de las figuras en el manto blanco superan a aquellas de la mayoría de las prendas bordadas. En la densidad de los números, secuencias y combinaciones de los patrones reside

un potencial para la inclusión matemática de fórmulas y relaciones. (...) La iconografía parece comunicar distinciones de género, categorías de estatus y, posiblemente relaciones de linaje (Frame 2008: 260-261)

Las decisiones en el diseño de estos mantos responden además a una lógica secuencial del ritual del enterramiento del fardo y del proceso de crecimiento y consolidación del difunto en ancestro en el mundo de los muertos:

Los vestidos ceremoniales concentrados en las capas superiores sugieren que fue voluntad de los oficiantes del rito funerario otorgar una identidad al muerto, igual o distinta de la que tenía en vida. La presencia de las imágenes bordadas en todos los niveles nos hace suponer que este cambio de identidad pudo estar relacionado con un ciclo escatológico. En tal caso, las imágenes deberían constituir una secuencia narrativa en la que se habría figurado el destino póstumo del individuo junto con los símbolos, cuya presencia tenía fin propiciatorio; es decir, ayudaba al difunto a cruzar los umbrales de la inmortalidad. (...) A mayor estatus social del difunto, mayor cantidad de piezas bordadas ofrecidas y mayor número de capas necesarias para lograr no sólo su renacimiento, sino también su transfiguración en un ancestro todopoderoso. (Makowski 2005: 60-61)

Los diseños más comunes son aquellos que repiten múltiples veces una misma figura en todo el manto, tanto en el campo como en los bordes, incluso más de 30, 40 o 60 veces (mantos 1, 2, 4 y 5). Las divisiones de personajes en la parte cromática parecen responder a la bipartición y cuatripartición propios del pensamiento y cosmovisión andinas, con duplicaciones: ocho tipos de máscaras y cuatro colores diferentes de unkus en el manto 1, cuatro tipos de vestuario para el manto 2. El manto blanco (manto 3), también con ocho personajes que se desplazan, es el manto más complejo de todos los estudiados, pues tiene claramente una intención compositiva con algún tipo de narración visual sugerida, el nacimiento del heredero de un linaje o grupo jerárquico y su preparación militar para su alto cargo futuro, así como el manto 1 que también tiene una pareja escogida que intenta “salir” de la composición, como si se tratara de una transfiguración. Los personajes de los mantos 4 y 5, con la fórmula de un solo personaje multiplicado, están en fases de sacrificio el primero, y transformación en ancestro, el segundo.

SÍNTESIS



Sobre el Manto 1:

-El manto Paracas Necrópolis estudiado presenta una composición de ritmo constante en la zona de los bordes, con giros en los personajes que les da movimientos a la manera de saltos de volantín.

-El espacio negativo de la composición visual es geométrico y tiene dos zonas: campo y bordes. Los bordes en forma de U presentan flecos. Las zonas de fondo presentan colores enteros en tela llana de algodón, y corresponden a los mantos Paracas Necrópolis

“tradicionales”.

- Los personajes que se sitúan en el campo tienen una composición modular de ritmo constante hacia los flancos, pero el ritmo se acelera hacia una de las salidas en la zona central que no presenta flecos. En la lectura visual horizontal, el espacio compositivo de la tercera fila de arriba hacia abajo, presenta 6 personajes, a diferencia de las otras filas. Este espacio empuja a uno de los personajes que se adelanta a todos, tomando velocidad de “salida” hacia la zona externa del manto. El personaje que se adelanta presenta unku rojo y es seguido de otro de unku verde, que también se separa del resto del grupo formando “una pareja especial o escogida”.

- Los personajes están bordados en fibra de camélido sobre la tela llana de algodón y presenta colores por aplicación de tintes naturales de procedencia animal, vegetal y mineral: amarillo, verde, azul (celeste), ocre, rojo (rosado), anaranjado, siena natural, siena tostado y negro.

-Existen patrones de composición y de color cuando se aprecian las diagonales en un sentido y otro. A nivel de estructura visual se configura la lectura diagonal simétrica: 1-3-44-4-3-1; y a nivel de color se presentan secuencias perfectas de color por bloques diagonales en los elementos que configuran el personaje cuando se estudian por separado: unkus, serpientes mayor y menor, tocados y cabezas trofeo, que son los que tienen mayor peso visual. Esta tendencia de patrones de color en diagonales aparece en los mantos

Paracas Necrópolis “tradicionales”.

-La pieza textil estudiada presenta algunas pérdidas de hilos del bordado por el deterioro debido al paso del tiempo, por lo cual algunas zonas no completan la simetría de los colores asignada por los antiguos bordadores paracas. Esta pieza fue restaurada en el 2012, restableciendo el color del campo y la distribución original de las figuras, pero hay 4 elementos-personajes que se desintegraron en el proceso de desenfundado y su ausencia rompe la simetría.

-Hay puntos de ruptura tanto a nivel de color como de composición, ya hemos señalado al personaje que se adelanta y que es un punto crítico en el manto a nivel de la estructura compositiva. En cambio, a nivel de color, hay varios puntos de atención: el único unku verde

del manto, lo lleva el personaje que persigue al primero. Luego el único tocado que se sale del patrón de color es el que está en segundo lugar en la misma fila del que se adelanta, que presenta penachos y tela de fondo regulares, a excepción de la cinta rígida de T invertida que es verde, cuando correspondía que fuera de color siena tostada.

-Hay algunos juegos de equivalencia cromática entre los naranjas, ocre y amarillos, esto se aprecia sobre todo en las serpientes menores. Hay matices que prácticamente pertenecen a la misma familia de colores análogos que corren del siena tostada al siena verdoso, esto sobre todo en los penachos de los tocados y los rosados con los rojos en los unkus. -Hay ocho tipos distintos de máscaras en los personajes, las cuales tienen repeticiones en distintas posiciones del manto, sugiriendo de acuerdo al uso de los colores, momentos distintos del día y cambios climáticos de sol y lluvia en medianas temporadas.

-El personaje se repite 34 veces en toda la composición: unkus, serpientes mayores y menores, tocados y cabezas trofeo que responden a diagonales con patrones de simetría

Sobre el Manto 2



-El personaje que domina el diseño se repite sesentaisiete veces con diferentes colores y por las espirales que se conforman desde su nariz, que parece tratarse de saliva o mucosidad (vírgulas) que sale expulsada, coincide con la configuración de un chamán que realiza estas prácticas.

-El movimiento de los personajes se dirige hacia los laterales de modo que aparentan estar inmersos en una coreografía. Las filas 1, 4 y 5 se mueven de derecha a izquierda y filas 2,3 y 6, de izquierda a derecha.

-Por los resultados de los estudios en las configuraciones de color, se puede decir que se ordenan en diagonales, tanto el estudio de los unkus o capas-alas que tienen el mayor peso visual de la composición para las figuras bordadas, como en las máscaras, vírgulas y tocados.

-Se advierte evidencia del uso del mismo personaje antropomorfo chamánico en otros textiles:

unku o esclavina, esto nos llevó a verificar, según el guión museográfico del MNAAHP, que en un mismo fardo, hay juegos de prendas que repiten el diseño en mantos, faldas y esclavinas o turbantes.

-Al reconstruir los personajes del manto 2, se presentan 4 variedades de vestuario que se repite en diferentes posiciones, hasta completar los sesenta y siete personajes que están bordados en el manto.



Sobre el Manto 3: Manto Blanco

- Se ha logrado verificar los aportes de otros estudiosos como Mary Frame, Lourdes Chocano y Carina Sotelo sobre los mapas de color y los patrones de simetría que se establecen claramente en las ciento veinte posiciones que encarnan los ocho personajes que se repiten en todo el manto con diversas frecuencias. Se conforman diagonales de color de acuerdo a su jerarquía. Es un manto relativo a lo sagrado y el poder. La presencia de la antara sugiere de una danza ritual o escena de guerra con presencia de entidades superiores o divinas.

-Destacan los personajes del sol y la luna y el uso de prendas femeninas por la inclusión de alfileres sobre los hombros. También destaca la figura del personaje con antara y serpiente inscrita en la piel del rostro que sería el heredero de un linaje o grupo jerárquico, señalado por el uso de la doble diadema en la frente, que parece trasladarse a otras dos posiciones en los bordes morados del manto, haciendo las veces de vigía de momentos del día o cambio climático.

-Hay una intención narrativa en la composición visual por el movimiento de los pies y la variabilidad de los colores en ciertos elementos: el rostro de la luna, la cabeza trofeo que lleva el guerrero cesante y la piel de sol y la luna que sugiere el nacimiento de un vástago.



Sobre los Mantos 4 y 5:

-Presenta el manto 4 un espacio negativo singular respecto de los demás, con 4 esquineros rojos sobre un campo negro. Se inscriben cuarenta y seis figuras, siendo el personaje repetido

un ser antropomorfo con atributos de serpiente, 5 cabezas, 1 reversible y diseño que recuerda a las arañas.

-En el manto 5, se extiende un personaje antropomorfo con atributos de zorros y orcas, vinculado a un cazador o divinidad de la fertilidad marina en sesenta y seis posiciones, solamente dos figuras cambian la dirección en el movimiento de los pies.

CONCLUSIONES

1. La Cultura Paracas se desarrolló en la península de Paracas, entre los ríos Ica y Pisco, en el actual departamento o región de Ica, sus manifestaciones culturales se extendieron hasta Cañete, al norte, y Yauca al sur, entre los años 700 a.C. al 200 d. C. a fines del periodo conocido como Horizonte Temprano o Formativo. Se le reconoce, entre otras técnicas, la excelencia en la fabricación de textiles utilizando fibras de camélido y de algodón para su ejecución, así mismo múltiples tintes y mordientes de origen animal, vegetal y mineral.
2. La excelencia técnica y la importancia del tejido en la sociedad paraquense, la destreza y sensibilidad artística en las figuras representadas y gamas cromáticas ordenadas sistemáticamente son características muy destacadas de la cultura Paracas, tanto en el periodo Cavernas como en Necrópolis. Se ha confirmado largamente y de manera satisfactoria, la hipótesis del presente estudio, al encontrarse patrones de colores cuando se analiza detalladamente por elementos: unkus, extremidades, serpientes, etc, según las características de los personajes de cada manto.
3. Se establece como fundamental, conocer los fardos de los cuales proceden los mantos, para una mejor comprensión estilística y deducir más claramente las reglas en los patrones de color que se emplean. En este caso, todos los mantos pertenecen a fardos del periodo Paracas Necrópolis. En cada fardo se pueden presentar juegos o conjuntos de prendas que contienen el mismo diseño o motivo, con atributos antropomorfo, zoomorfo o vegetal.

4. Estos tejidos Paracas Necrópolis “tradicionales” se organizan por bloques de color en diagonales, con predominancia de los colores: rojo, ocre, siena natural y tostado, celeste, verde, amarillo, naranja y en menor rango violeta-que evoca lo sagrado y el poder. Los textiles Paracas en su estructura y orden de colores pueden reflejar su sistema cultural, es decir el pensamiento y cosmovisión andinos, su organización social y jerarquía de castas, así como cambios meteorológicos y de estación o temporadas agrícolas. El orden de los diseños de los mantos, prendas diversas y otras ofrendas que se colocan por capas al interior del bulto, siguen un plan o lógica secuencial del ritual del enterramiento del fardo y del proceso de crecimiento y consolidación del difunto en ancestro en el mundo de los muertos. Julio C. Tello diferenció fardos de primera, segunda y tercera categorías según más abultado sea el fardo. Esto, además, denota la jerarquía de la persona al interior del bulto, es decir corresponde fardos de primera categoría a señores, sacerdotes o guerreros.
5. Los mantos Paracas son obras de arte. El dibujo que trazan los hilos de estos tejidos son precisos y determinados previamente. Sus personajes fusionados de humanos, serpientes, aves, insectos, zorros, orcas y otros, se organizan de acuerdo a patrones de simetría y equilibrio. El manejo de la luz en la diversidad de los colores establece la intención de fijar mensajes precisos que evocan una simbología y un universo que comunica el mundo de los vivos y el mundo de los muertos. La belleza de estos textiles está también en lo que afirman visualmente a través de la vibración de sus colores y la disposición que sugiere la orientación del recorrido visual, la combinación armoniosa de los colores y la cuidadosa distribución interna de los motivos.
6. En conjunto, cada manto ofrece a la percepción una sensación de armonía dinámica y vital, una cadencia controlada en el marco determinado por sus bordes que, igualmente, comparten los valores plásticos del campo. Los fondos o espacio negativo de la composición presentan un formalismo geométrico, de colores enteros planos totales o divididos a manera de damero para los mantos estudiados en esta investigación. Los diseños más comunes de mantos repiten múltiples veces una misma figura en toda la superficie, tanto en bordes como en el campo. Las

divisiones de los personajes en la parte cromática parecen responder a la bipartición y cuatripartición, propios del pensamiento y cosmovisión andinos. Los rostros de los personajes en todos los casos tienen mucha fuerza expresiva y pueden encerrar mensajes sobre momentos del día o de la noche, asuntos meteorológicos, cambios de estación, mutación o transformación de una condición física o vital, transfiguración o un significado simbólico complejo. Las simetrías de color en los bordes de los mantos en la mayoría de los casos estudiados en esta investigación se presentan en orden cromático de “espejo”, es decir, en lectura visual inversa al orden de colores, pero idéntica frente a frente. Para el campo de los mantos, las simetrías de color se presentan en diagonales con intercalamiento cromático.

7. El manto blanco es el más complejo de los estudiados en esta investigación: tiene una intención compositiva por la presencia de múltiples anomalías y movimientos, con algún tipo de narración visual sugerida: el nacimiento del heredero de un linaje o grupo jerárquico y su preparación militar para su alto cargo futuro. Es una matriz de otros mantos, pues 6 de sus 8 personajes se “independizan” y forman otras piezas textiles.

8. El análisis formal de “interrogación de la obra” y el método historiográfico crítico utilizados en esta investigación son los más indicados para este periodo del arte del antiguo Perú, pues permite un acercamiento hacia la valoración artística de cada pieza textil, como poder elaborar una pequeña taxonomía de los personajes de los mantos estudiados y verificar que los diseños de estos tejidos responden a patrones universales de decoración. Los mantos Paracas Necrópolis “tradicionales” pueden presentar zonas diurnas y nocturnas, por el manejo de los colores en los unkus de los personajes, siendo los colores siena tostados, verde oscuros y morados los evocadores de “nocturnidad”. Los mantos tuvieron representación en miniatura al interior de los fardos, lo cual probaría que, además, eran prendas de vestir. Ciertas prendas alcanzan también dimensiones gigantes, podrían responder al crecimiento del difunto en la otra vida en su proceso de transformación en ancestro.

9. Es indudable la calidad artística de los mantos Paracas, en particular los estudiados en esta investigación del periodo Necrópolis. En las figuras bordadas y sus evocaciones, sean de aire, clima, mar, insectos, sacrificios o ancestros y dioses en movimiento, alcanzan el nivel de obras de arte pues además de destreza técnica, sugieren un universo de posibles interpretaciones entre el mundo de los muertos y el mundo de los vivos.

BIBLIOGRAFÍA:

ALCINA FRACH, José (1982) *Arte y Antropología*. Madrid. Alianza Editorial

AMANO, Yoshitaro (1980) *Diseños Precolombinos del Perú*. Lima: Museo Amano

BOAS, Franz (1947) *El Arte Primitivo*. Fondo de Cultura Económica. México-B. Aires

DWYER, Jane (1971) *Chronology and iconography in late Paracas and early Nasca textile designs*. PHD dissertation, Berkeley: Department of Anthropology, University of California.

D'HARCOURT, Raoul (1962) *Textiles of ancient Perú and Their Techniques*. Seattle: University of Washington Press

DONDIS, D.A. (1976), *La sintaxis de la imagen*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona

EMERY, Irene (1966) *The Primary Structure of Fabrics* (Washington, DC.; Textile Museum)

GIBAJA OVIEDO, Segundo (1998) *Pigmentos naturales quinónicos*, UNMSM, Fondo Editorial

GOLTE, Jurgen (2009) *Moche, Cosmología y Sociedad. Una Interpretación iconográfica*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos-Centro Bartolomé de las Casas.

GOMBRICH E.H. (1999), *El sentido del orden-estudio sobre la psicología de las artes decorativas*, editorial Debate, Madrid

HARTH-TERRÉ, Emilio (1976). *El signo verbal en los mantos funerarios de los paracas*.

Lima: Librería Editorial Juan Mejía Baca

HELLER, Eva (2004), *Psicología del color-cómo actúan los colores sobre los sentimientos y la razón*, editorial Gustavo Gili, Barcelona

HOPKINS BARRIGA, Aránzazu (2019), *Análisis artístico metodológico como instrumento de investigación para la restauración en el Perú*. Lima. Tesis para optar el grado de Magíster en Arte Peruano y Latinoamericano con mención en Historia del Arte UNMSM.

JIMENEZ BORJA, Arturo, Fernando de SZYSZLO, Sarah MASSEY (1983)*Paracas*
Editorial: Banco de Credito del Peru, Lima

LAVALLE, José Antonio de y Rosario de Lavalle de Cárdenas editores (1999). *Tejidos milenarios del Perú*. Ancient Peruvian textiles. Lima: AFP Integra, Wiese Aetna

MEDINA, M.Y, GHELLER, R.,(2013) *Tejidos del Perú Antiguo*. Lima. Le Crayon

MUSEO Chileno de Arte Precolombino(1989), *Arte Mayor de los Andes*- Edición
Banco O'Higgins.

PANOFSKY, Erwin (1982).*Estudios sobre iconología*. Madrid: Alianza Editorial

PAUL, Anne (1990), *Paracas ritual attire: symbols of authority in ancient Perú*.Oklahoma, Norman.

REID, James (1988). *Arte Textil del Perú*. Lima: Industria Textil Piura

SACO, Maria Luisa (1978). *Fuentes para el estudio del arte precolombino*. Lima, Perú, Instituto Nacional de Investigación y Desarrollo de la Educación INIDE, Retablo de papel ediciones

SOTELO SARMIENTO, Carina (2015). *El manto blanco de Paracas: un registro de la cosmovisión del hombre de Paracas*. Lima. Tesis para optar el título profesional E.A.P. de UNMSM.

TELLO, Julio C(1938) *Calendario Cánepa*. Archivo Tello del Museo de Arqueología y Antropología del Centro Cultural San Marcos, cuaderno 1 y 2, caja 16

TELLO, Julio C. y Toribio MEJÍA Xesspe (1979). *Paracas: Cavernas y Necrópolis*. Segunda parte. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos

TELLO, Julio C. (2005). *Paracas*. Primera Parte. Lima: Fondo Editorial de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos; Nueva York: Institute of Andean Research

WONG, Wucius (1986), *Fundamentos del diseño bi y tri-dimensional*. Editorial Gustavo Gili. Barcelona

HEMEROGRAFÍA

APONTE, Delia (2006). "Presentación de los Materiales del Fardo Funerario 290 de Wari Kayan, Paracas Necrópolis". En *Arqueológicas* N°27, pp 9-99. Lima

APONTE, Delia y Thays, Carmen (2016) "Una aproximación al significado y desarrollo de las imágenes en relación con las capas de ofrendas textiles del fardo Paracas 298". *Arqueológicas* N° 30, pp 163-195. Lima

BARRIGA TELLO, Martha (1992) "De los métodos y áreas de investigación en Historia del Arte Peruano: Propuesta". En *Letras* N°91, pp 49-63. Lima

CARRIÓN CACHOT, Rebeca (1931). "La indumentaria en la antigua cultura Paracas".

Wiracocha, *Revista Peruana de Estudios Antropológicos*. Vol 1, N°1: pp. 37-86. Lima

CHIRINOS, Noemi (1999) "Tintes en el Perú Prehispánico, Virreynal y Republicano"

En: *Tejidos milenarios del Perú*/ Lima. AFP Integra: Wiese Aetna, pp.75-96

CHOCANO, Lourdes (2012) "Análisis de los personajes de un tejido Paracas: una interpretación iconográfica del Manto Blanco" en *Arqueología y sociedad* No. 24, Lima, Perú, pp 227-248

DWYER, Edward y DWYER, Jane(1973). "The Paracas cemeteries: mortuary patterns in a Peruvian South Coastal Tradition" en Benson, Elizabeth(ed.) *Death and the afterlife in pre-Columbian America*. Washington D.C.:Dumbarton Oaks, pp.105-128

FESTER, Gustavo y José CRUELLAS (1934). “Colorantes de Paracas”. En *Revista del Museo Nacional* N°3, Lima, Perú, pp 154-163

FRAME, Mary (1994) “Las imágenes visuales de estructuras textiles en el Arte del Antiguo Perú”. *Revista andina* N°24: pp. 295-372. Cusco

FRAME, Mary (2001) “Blood, fertility, and Transformation: Interwoven Themes in the Paracas Necropolis Embroideries” En Elizabeth P. Benson y Anita Cook: *Ritual Sacrifice in Ancient Perú: New Discoveries and Interpretions*. Austin: University of Texas Press; pp 55-92.

FRAME, Mary (2007) “Las prendas bordadas de la necrópolis de Wari Kayan”. *Hilos del pasado. El aporte francés al legado Paracas* pp 65-73. INC, Lima.

FRAME, Mary (2008) “Representaciones de Género, Jerarquía y otras relaciones en los bordados Paracas Necrópolis”. *Arqueología y Sociedad* N°19: pp 241-264

FUNG PINEDA, Rosa (1990) Documento de Trabajo: “Terminologías Textiles” en el *Encuentro Regional de Expertos sobre Conservación de Textiles Precolombinos*. PNUD, Arica, Chile(3-7 setiembre).

JAKES, Kathryn A (1991). “Physical and chemical analysis of paracas fibers”. *Paracas Art and Architecture/ Object and Context in South Coastal Perú* (University of Iowa Press) pp 222-239 Iowa City

KAUFFMANN DOIG, Federico (1999) “El arte textil de Paracas”. En: *Tejidos milenarios del Perú/ Lima*. AFP Integra: Wiese Aetna, pp. 143-234

LECHTMAN, Heather (1981) “Introducción”. En *La tecnología en el mundo andino: Runakunap, Kawsayninkunap RurasqanKunapa*. Serie Antropológica 36, Arqueología . Universidad Nacional Autónoma de México, México DF. pp 11-22

MANRIQUE P., Elba (1999) “Tecnología Textil en el Perú”. En: *Tejidos milenarios del Perú/ Lima*. AFP Integra: Wiese Aetna, ”. pp. 29-70.

MAKOWSKI, Krzysztof (2002) "El manto de Gotemburgo y los calendarios prehispánicos". En *El hombre y los Andes. Homenaje a Frankin Pease*, I. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú; pp. 469-496.

MAKOWSKI, Krzysztof (2005) "Deificación frente a ancestralización del gobernante en el Perú prehispánico: Sipán y Paracas". En: *Arqueología, Geografía e Historia. Apuntes peruanos en el 50° Congreso de Americanistas, Varsovia, Polonia 2000*. Lima: Pontificia Universidad católica del Perú-PROMPERU

MUELLE, Jorge (1954). "El Arte de Paracas". En: *Fanal*. Lima, N°40 : p. 26-32

MUELLE, Jorge (1960). "El concepto de estilo". En *Antiguo Perú, espacio y tiempo*. Lima: Editorial Juan Mejía Baca, p. 15-28

MURRA, John (1970). "la función del tejido en varios contextos sociales del estado Inca". En: *Wayka*, N°2: pp. 15-37

PAUL, Anne (2000), "The Multiple Layers of Meaning in a Paracas Necropolis Textile" *Textile Society of America Symposium Proceedings*. Nebraska. pp. 210-220.

PAUL, Anne (2010) "Los textiles transicionales en los fardos tardíos de Paracas Necrópolis: Reflectores de cambio en una tradición cultural", *Revista del Museo Nacional*. Tomo L: pp. 11-46. Lima

PETERS, Ann (2007) "La necrópolis de Wari Kayan". En *Hilos del pasado, el aporte francés al legado Paracas*. Lima, Perú, INC, MNHAAHP, pp 23-32

PETERS, Ann (2010). "Paracas: Liderazgo social, memoria histórica y lo sagrado en la Necrópolis de Wari Kayan". En *Señores de los Imperios del Sol*. Lima, Perú. Banco de Crédito del Perú. Colección Arte y Tesoros del Perú, pp. 211-223.

VICTORIO CÁNOVAS, Patricia (2010) "Reflexiones en torno al estudio del arte del Perú antiguo". *Revista del Museo Nacional*. Tomo L, pp. 47-64. Lima

YACOVLEFF, Eugenio (1932) “La deidad primitiva de los Nasca”, *Revista del Museo Nacional*. N°2: pp.103-160. Lima

YACOVLEFF, E. y MUELLE, J. (1934) “Un fardo funerario de Paracas”, *Revista del Museo Nacional*. Tomo 3, N° 1-2: pp. 63-153. Lima

PÁGINAS WEB

MINISTERIO DE CULTURA (s.f), *Patrimonio Cultural- catálogo en línea*. Lima, Perú

Recuperado de <http://sistemas2.cultura.gob.pe/pyBienes/index.jsp?txtdenominacion=&selectmuseo=22&selectcategoria=&btnBuscar=ok>

ANEXOS / ARCHIVO DE IMÁGENES: (fotografías ADV C)

- a. Imágenes del Manto 1: fig. 103, 104**
- b. Imágenes del Manto 2: fig. 105, 106, 107**



Fig 103: manto Paracas Necrópolis (1) MNAHP

Fig. 104: manto Paracas
Necrópolis (1) MNAHP



Fig. 105: -- manto Paracas Necrópolis (2) MNAHP



Fig. 106-107: manto Paracas Necrópolis (2) MNAHP